



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ELIANE APARECIDA ZUCCULIN NUCCI**

**DOIS CANTOS DA *DIVINA COMMEDIA*  
EM TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS**

**Campinas  
2018**

**ELIANE APARECIDA ZUCCULIN NUCCI**

**DOIS CANTOS DA *DIVINA COMMEDIA*  
EM TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS**

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Mestra em Linguística  
Aplicada, na Área de Linguagem e  
Sociedade**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>Dr<sup>a</sup> Maria Viviane do Amaral Veras**

**Este exemplar corresponde à versão  
final da Dissertação defendida pela  
aluna Eliane Aparecida Zucculin Nucci  
e orientada pela Profa. Dra. Maria  
Viviane do Amaral Veras**

**Campinas**

**2018**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

**ORCID:** <http://orcid.org/0000-0002-1072-4163>

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

N883d Nucci, Eliane Aparecida Zucculin, 1951-  
Dois cantos da *Divina Commedia* em traduções para o português / Eliane Aparecida Zucculin Nucci. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Maria Viviane do Amaral Veras.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Dante Alighieri, 1265-1321. Divina comédia. Inferno - Traduções para o português. 2. Poesia italiana. 3. Tradução e interpretação. I. Veras, Viviane, 1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

#### Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Two canti of *Divina Commedia* in translations to portuguese

**Palavras-chave em inglês:**

Dante Alighieri, 1265-1321. Divina commedia. Inferno - Translations into portuguese Italian poetry

Translating and interpreting

**Área de concentração:** Linguagem e Sociedade

**Titulação:** Mestra em Linguística Aplicada

**Banca examinadora:**

Maria Viviane do Amaral Veras [Orientador]

Ana Elvira Luciano Gebara

Érica Luciene Alves de Lima

**Data de defesa:** 09-03-2018

**Programa de Pós-Graduação:** Linguística Aplicada



**BANCA EXAMINADORA:**

**Maria Viviane do Amaral Veras**

**Ana Elvira Luciano Gebara**

**Érica Luciene Alves de Lima**

**IEL/UNICAMP2018**

**Ata da defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da banca,  
encontra-se no SIGA - Sistema de Gestão Acadêmica.**

À minha família

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Viviane, a convivência, os conselhos, o compartilhar da alegria, a sabedoria, o exemplo de dignidade e o amor pelo ensino.

Agradeço aos professores da Pós-Graduação que me ofereceram seu conhecimento e aos colegas que também muito me ensinaram, em especial à professora e colega Ana Schäffer.

Agradeço às Professoras Érica Luciene Alves de Lima e Vanessa Chiconeli Liporaci de Castro pelos conselhos que foram tão valiosos na qualificação, e às Professoras Ana Elvira Luciano Gebara e Érica Luciene Alves de Lima por fazerem parte da banca de defesa.

## RESUMO

Traduzir e escrever sobre tradução de poesia leva à encruzilhada das escolhas feitas anteriormente entre a fidelidade possível e a recriação. Para alguns tradutores privilegiados que são também e talvez, principalmente, poetas, a recriação poética dos textos traduzidos muitas vezes é o caminho mais interessante. Desde Dante, muitos têm insistido nas dificuldades quase intransponíveis ou até na impossibilidade da tradução poética. Este trabalho se propõe a comparar algumas traduções da *Commedia* para o Português, focando especificamente traduções do Canto XXV do Inferno, no caso dos tradutores mais tradicionais, e do Canto I do Inferno, traduzido por Augusto de Campos. Pesquisamos traduções da *Commedia* realizadas em um período que se estendeu de meados do século XIX até o fim do século XX, desde as traduções completas de autoria de Xavier Pinheiro, João Trentino Ziller, Cristiano Martins e Italo Eugenio Mauro, até as traduções parciais de Machado de Assis, Dante Milano, Jorge Wanderley e Augusto de Campos. Para embasamento teórico desta dissertação trouxemos principalmente as teorias de Walter Benjamin e Antoine Berman sobre tradução e crítica da tradução.

**Palavras chave:** Tradução – Poesia – Dante – Divina Comédia.

## ABSTRACT

Translating and writing about poetry always leads to the crossroad of choosing between possible fidelity and recreation. For some privileged translators who are also poets themselves (and perhaps that is the reason why), poetic recreation in translated texts is considered the most interesting path. Since Dante, many have insistently chased the almost insurmountable difficulties and often impossibility of poetry translation. This study aims to compare some translations of *Commedia* into Portuguese; mainly of Inferno's Canto XXV, for more traditional translators, and Inferno's Canto I, translated by Augusto de Campos. We search translations of *Commedia* carried out in a period that extended from the middle of the nineteenth century until the end of the twentieth century, from the complete translations of authorship of Xavier Pinheiro, João Trentino Ziller, Cristiano Martins and Italo Eugenio Mauro, until the partial translations of Machado de Assis, Dante Milano, Jorge Wanderley and Augusto de Campos. For theoretical background of this dissertation we brought mainly the theories of Walter Benjamin and Antoine Berman on translation and criticism of the translation.

**Keywords:** Translation - Poetry - Dante - Divine Comedy.



E à mesa estás, leitor, com o pensamento  
se o que se mostrará daqui por diante  
vai dar-te alegria ou desalento.  
Dante – *Paraíso* X, 22

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>CAPÍTULO I – A TRADUÇÃO LITERÁRIA</b>	20
1.1 - LITERALIDADE, FIDELIDADE AO SENTIDO E FIDELIDADE À LETRA	20
1.2 - SOBRE A TEORIA DA TRANSCRIÇÃO	25
1.3 - SOBRE A CRÍTICA DAS TRADUÇÕES	28
<b>CAPÍTULO II – ESTUDO DOS CANTOS I E XXV</b>	32
2.1 - O CANTO I	35
2.2 - O CANTO XXV	36
<b>CAPÍTULO III – TRADUTORES EM CENA – AS TRADUÇÕES</b>	40
<b>3.1 - INFERNO – CANTO XXV</b>	41
3.1.1 -MACHADO DE ASSIS - 1874	42
3.1.2 - JOSÉ PEDRO XAVIER PINHEIRO -1888	46
3.1.3 -JOÃO TRENTINO ZILLER -1953	51
3.1.4 -DANTE MILANO- 1953	55
3.1.5 -CRISTIANO MARTINS - 1976	59
3.1.6 - ÍTALO EUGENIO MAURO – 1998	62
3.1.7 - JORGE WANDERLEY – 2004	64
<b>3.2 - INFERNO – CANTO I</b>	69
3.2.1 - AUGUSTO DE CAMPOS – 2003	69
<b>CAPÍTULO IV – ENTRE TRADUÇÕES POÉTICAS</b>	75
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	85
<b>REFERÊNCIAS</b>	90
<b>DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS</b>	95

## INTRODUÇÃO

### O Dante nosso de cada dia

Frequentemente mencionados, os versos da *Commedia* algumas vezes são ouvidos em meio a um texto recitado por um ator em um filme, outras vezes são lidos na obra de um poeta, como nos casos de Carlos Drummond de Andrade (1973, p.61), com seu poema “No meio do caminho”, ou de Olavo Bilac (1977, p.123), que intitulou uma poesia exatamente com o primeiro verso da primeira estrofe do Inferno, *Nel mezzo del camin*. Também são utilizados como epígrafes, inscrevendo-se como uma forma de legendar o que se dá a ler, agindo como um chamado, a exemplo de Augusto de Campos (1951,p.4), que em seu primeiro livro, *O rei menos o reino*, usou a frase *queste parole de colore oscuro*, ou Machado de Assis (1962, p. 36), com *Tacendo il nome di questa gentilissima*, em “Versos a Corina”, de *Crisálidas*, e mesmo neste trabalho, traduzindo uma estrofe do Paraíso.

Há ainda a ocorrência de citações das frases mais conhecidas: no conto O Alienista, Machado de Assis (1962, p.49) parafraseia jocosamente Dante (Inferno XXXIII, 1,2): *la bocca sollevò dal fiero pasto/quel peccator*<sup>1</sup>, atribuindo ao personagem Padre Lopes a frase: *la bocca solevo dal fiero pasto/quel seccator*<sup>2</sup>, com a qual este caracteriza um dos moradores da cidade, importuno e aborrecido.

Podemos encontrar ainda em várias situações, na mídia ou na literatura nacional e ocidental, a frase *lasciate ogne speranza voi ch'intrate*, (Inferno III, 9), com o significado de que, a partir daquele ponto, ou daquela situação, nada mais se pode esperar ou não há mais possibilidade de saída. “Deixai toda esperança, vós que entraís” aparece até mesmo em tradução de Emerson J. S. da Costa<sup>3</sup>, do português para o tupi *Eseîar opá pe îerobîasaba, oîkéba'e giúé*.

Nesse sentido, José Lambert (2001, p.50), em seu artigo sobre “Literaturas, tradução e (des)colonização” sobre a influência das traduções, assim se pronuncia:

[...]O impacto delas costuma ser muito mais forte e profundo no caso de fragmentos de textos, palavras isoladas e expressões coloquiais que penetram em nosso discurso – muitas vezes, contra a nossa vontade – e substituem o discurso chamado normal e original, cuja origem importada pode até ser esquecida[...].<sup>4</sup>

<sup>1</sup>“A boca levantou da feroz refeição, aquele pecador” (Esta e todas as traduções não referenciadas são nossas).

<sup>2</sup>Cf. Dicionário Treccani. Seccatore; importuno, maçante, pessoa aborrecida, que causa tédio e importunação.

<sup>3</sup>Blog do tradutor. <http://abanheenga.blogspot.com.br/2013/07/a-inscricao-da-porta-do-inferno-dante.html> Acesso 04/02/2018.

<sup>4</sup> <http://www.ppgpoet.ufc.br/wp-content/uploads/2017/05/jose-lambert-literatura-e-traducao-2011.pdf>

Para Even-Zohar (1979, p.11), no entanto, apesar de as citações das grandes obras serem recorrentes na literatura ou na linguagem popular, não se trataria de uma demonstração de interesse, mas antes configuraria um fator de “indiferença” pela obra citada, uma vez que, fora de seus contextos de origem, as citações perderiam o significado. Com referência à *Commedia*, as traduções sucessivas podem trazer uma renovação não apenas da linguagem, mas também do interesse do público, o qual poderia localizar e compreender melhor as citações e suas diferentes formas de significação.

Porém, uma obra como a *Commedia* tem uma grande influência na literatura, no imaginário de toda uma civilização, influência que segue se concretizando nas referências mais comuns, mesmo por séculos, como no caso dos escritos de Dante. Assim sendo, também as traduções da *Commedia* podem ter tido uma influência significativa, se atentarmos que a primeira tradução completa, a de Xavier Pinheiro foi, segundo afirma Jorge Wanderley (2004, p.318) , inspirada pela tradução do Canto XXV por Machado de Assis. Assim também as traduções de Cantos esparsos feitas por Dom Pedro II poderiam ter influenciado na tradução da *Commedia* por Bartolomeu Mitre (1897), uma vez que o tradutor argentino apresentou seu trabalho ao imperador, pedindo-lhe opinião, conforme enfatiza Romeu Porto Daros<sup>5</sup> em seu artigo sobre a tradução feita por esse presidente da Argentina, em que expõe a amizade de D.Pedro II e Mitre:

[...]como resta demonstrado no Tomo LXXVI da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, publicado em 1914, onde consta a iniciativa de fazer-se copiar no Museu Mitre, em Buenos Aires as: “[...]notas do próprio punho, escriptas pelo imperador d.Pedro II no exemplar da traducção da Divina Comédia, feita pelo general Mitre, que submeteu ao imperador, pedindo-lhe a opinião sobre esse trabalho”[...] (1913,p.637-638.[...]DAROS (2013,p.15).

Dante influenciou para sempre o imaginário ocidental<sup>6</sup>, com suas visões do Inferno, com imagens que permanecem até a atualidade, e também com frases, expressões e nomes, de pessoas reais ou fictícias, de santos ou de seres buscados na mitologia. Ao escrever a *Commedia*, deu início ao que se configurou como a língua italiana moderna, que antes dele não existia como tal: havia a hegemonia do latim como língua erudita e de comunicação entre os letrados, sendo as línguas derivadas do latim, que eram efetivamente faladas pelo povo, postas em segundo plano. Dante valorizou a capacidade de expressão do

<sup>5</sup> Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2012n11p227/22658>. Acesso 8-1-2018

<sup>6</sup> As referências ao Oriente na Comédia são estudadas por literatos e historiadores. Cf. Andréa Doré, Dante e o Oriente: as “invasões bárbaras” e o cânone ocidental (ver referências).

homem comum no livro *De Vulgari Eloquentia*<sup>7</sup>, no qual estudou e definiu o que deveria ser a língua italiana, com base na linguagem dos poetas, e a partir dos dialetos espalhados pela Itália. Escolheu escrever a *Commedia* no seu toscano nativo, uma vez que, na sua aceção, cada um considera e aprecia a língua materna como sendo a mais suave. Mesmo assim, temperou a linguagem de sua obra com vocábulos de outros dialetos e ainda, com palavras oriundas do latim, adaptadas ao contexto por meio de sua genialidade pois, segundo Campos (2003, p.182) “[Dante] empregava uma quantidade significativa de palavras cuja maior ou menor cronicidade, com respeito ao seu próprio tempo é matéria de estudos e perquirições sem fim”.

A grande dificuldade da tradução, devido ao tempo transcorrido desde a criação da obra e ao desconhecimento do significado de muitos dos termos antigos, é a necessidade de fazer uma escolha, e o tradutor por vezes caminha em terreno minado.

Em vista disso, podemos afirmar, com alguma precisão, que tradução alguma poderia pretender dar conta de todas as possíveis significações de um poema, sem considerar as múltiplas versões produzidas desde a que se quer mais *literal* à que seja amplamente reconhecida como mais *poética*. Enfim, considerando as traduções como um trabalho de cooperação entre versões, pode-se até quantificar uma tradução da *Commedia*: tantos versos traduziram o sentido, tantos versos não alcançaram uma ou outra nuance do significado das palavras do original, tantos versos sacrificaram a rima usada pelo autor em favor do esclarecimento, tantos adjetivos foram acrescentados, tantos termos crus foram suavizados em favor da palatabilidade literária ou da moralidade da época em que a tradução foi feita...

Embora não possamos qualificar definitivamente qualquer que seja a tradução, há fatores a questionar: quem são os tradutores, qual o contexto histórico, social, literário em que se inscreveram, para quem eram essas traduções, que público as recebeu e como. Elas estão no nosso passado, e só podemos criticá-las com equanimidade a partir de respostas a essas perguntas. Entendemos também que o gosto pessoal do crítico e o gosto do público atual não deveriam minimizar o valor dessas traduções.

No caso das traduções da *Commedia* para o português brasileiro, analisadas neste trabalho, há um lapso de tempo a ser considerado e, de certa forma, precisamos viajar por elas e com elas aos Cantos dantescos. Elas vêm sendo feitas desde o fim do século XIX, e por todo o século XX. Seus autores se situam em cenários históricos, políticos, sociais e literários completamente diferentes, o público a que se destinavam foi mudando com o passar do

---

<sup>7</sup> Escrito em latim, posto que dirigido aos letrados de seu tempo e consciente da originalidade de sua obra.

tempo, as expectativas do público e da crítica sofreram alterações, a visão de mundo dos leitores se tornou diferente, ano após ano. Cada tradução é única, faz parte de um todo indissociável. Há diferenças entre as traduções, há algumas soluções menos felizes, mas também há muita criatividade. A maioria dos tradutores se ateu ao sentido, alguns quiseram trazer a ideia principal ligada a esse sentido e deixaram de fazer ouvir em suas traduções a música inerente à poesia de Dante, ou baixaram o tom da invectiva dantesca visando não ferir sensibilidades.

A apresentação ao público de uma obra renovada poderia ser o princípio de cada retradução, e é isso que entendemos quando Benjamin (2001, p.72) afirma que uma tradução envelhece, embora o texto do autor ainda se mantenha vivo na sua língua de origem, esse é o fator mais visível na comparação entre algumas das traduções aqui estudadas e a obra escrita por Dante.

Visando uma compreensão dos fatos que antecederam a realização da obra, e antes de falarmos especificamente dos tradutores e das traduções, buscamos um panorama geral da vida do autor da *Commedia*, tendo como base perfil biográfico feito pelo escritor, ensaísta e crítico literário Italo Borzi (2011), professor da cátedra dantesca da Fundação Besso de Roma, autor de uma biografia e ensaios sobre Dante.

Quando a Idade Média já se avizinhava do que viria a ser considerado pelos estudiosos como o Renascimento, no ano de 1265, nascia Dante em Florença, filho do notário Alighieri e da primeira mulher deste, Dona Bella. Nessa época a cidade já vivia dividida por acontecimentos que haviam causado rivalidade entre duas famílias nobres, o que acabara levando cada uma delas e seus agregados políticos a se alinharem aos grupos antagônicos dos guelfos e gibelinos.

A infância de Dante transcorreu entre as escaramuças e as trocas de poder que aconteciam ciclicamente, e durante esse período ele conheceu aquela que viria a ser a musa da sua poesia, Beatriz. Encontrou-a quando ambos tinham nove anos, e só voltou a vê-la aos dezoito anos, quando se torna então o poeta do *dolce stil nuovo*. Devido a esse fato, esse simbolismo<sup>8</sup> do número nove<sup>9</sup>, carregado de mistério<sup>10</sup>, está insistentemente marcado em sua obra de juventude, *Vita Nova*, irá estender-se depois para a *Commedia*. Para os cristãos

---

Nove, três vezes três, o número das tríades sagradas – para os cristãos, Pai, Filho, Espírito Santo, para os gregos, Zeus, Hades e Netuno. Deméter teria procurado por 9 dias após Perséfone ter sido raptada por Hades. Nove é ainda o número das musas a quem Dante recorre no Canto I do Purgatório. Disponível em <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-9/>

<sup>9</sup>Disponível em: [https://www.montesiao.pro.br/estudos/teologicos/significado\\_numeros.html](https://www.montesiao.pro.br/estudos/teologicos/significado_numeros.html)

<sup>10</sup>Disponível em: <http://bemzen.uol.com.br/noticias/ver/2011/02/03/1093-o-misterio-do-9>

medievais, nove são os frutos e os dons do Espírito Santo; nove, no simbolismo pitagoriano, significa o fim de um ciclo e começo de outro; indica ainda realização, consecução e perfeição; no Catolicismo, reporta às novenas, nove dias de orações; ainda, às nove beatitudes do Evangelho; representa a mais alta forma do amor universal e a plenitude espiritual, sem nos esquecermos que, no âmbito terreno, são nove os meses da gestação humana.

Beatriz morre jovem, e o poeta, já então conhecido e que fizera para ela seus primeiros poemas, decide que, para falar de novo de tão excelsa dama, deveria escrever uma obra que estivesse acima de todas as outras. Conseguirá esse feito com a *Commedia*, com seus 14.233 versos, e abrangendo quase todas as vertentes do conhecimento medieval, mas que, em essência, visava exaltar a sua amada.

Após a morte de Beatriz, Dante casou-se, teve filhos, inscreveu-se na corporação dos farmacêuticos, fez parte do Conselho de Florença. Sua dedicação como cidadão já fora provada, tendo ele lutado pela cidade nas batalhas de Campaldino e Caprona, mas continuou a prestar serviços à sua comunidade, e em 1.300, ano do Jubileu, foi enviado como emissário a Roma, para pedir a interferência do Papa Bonifácio VIII nas divergências políticas de Florença. Essa intervenção se patenteia com o envio de um cardeal para arbitrar as divergências locais. Porém, o cardeal mandado pelo Papa não foi capaz de se desincumbir de sua missão e deixou a cidade. Dante, que fazia parte do Conselho, foi novamente enviado a Roma para pedir ajuda ao Papa. A situação na cidade se agravava, e os *Bianchi*, facção a que Dante pertencia, foram afastados do poder. Os *Neri* tinham se tornado senhores da situação, e um amigo de Dante, quando esse já se encontrava em Siena, a caminho de casa, trouxe-lhe a notícia de que o poeta fora condenado por falsidade e tráfico de influência, sujeito a uma multa de cinco mil florins e exílio. Se a multa não fosse paga em três dias, aconteceria o confisco de todos os seus bens. Dada a impossibilidade de levantar tal quantia em tão pouco tempo, além da clara injustiça da sentença, Dante permanece em Siena, mas logo após é dada uma nova sentença, em virtude de o poeta não ter pago a multa: é condenado a morrer na fogueira, caso volte a Florença.

Assim começa a peregrinação do poeta por tantas cidades da Itália, em castelos cujos senhores o recebem pelo seu nome ilustre, e para muitos dos quais presta seus serviços como embaixador e representante, até sua morte, em 1321.



Fonte: Pintura de Domenico di Michelino (1460)<sup>11</sup> -  
[http://www.stelle.com.br/imagens/domenico\\_450.jpg](http://www.stelle.com.br/imagens/domenico_450.jpg)

É durante esse período que Dante dá início à estruturação da *Commedia*, obra na qual retoma a ideia que já encontrara na *Eneida* de Virgílio, quando o herói Eneias desce às profundezas do Inferno. Pela mão do mestre Virgílio o poeta florentino, ao mesmo tempo autor e personagem, fará o caminho entre o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, às portas do qual encontrará e será guiado dali em diante por Beatriz.

De certa forma, nosso percurso no estudo da traduções para o português também se configurou uma peregrinação, pois, à medida que a leitura da *Commedia* e os estudos sobre Dante se aprofundaram acumulou-se o número das traduções que consultamos, e as comparações tornaram-se inevitáveis, ressaltando a observação das dificuldades tradutórias e as renúncias a que os tradutores foram levados ao se dedicarem a essas traduções.

<sup>11</sup> Uma das mais conhecidas imagens de Dante, “A Comédia ilumina Florença”, pintada por Domenico di Michelino na catedral de *Santa Maria del Fiore*, representa Dante às portas de Florença, tendo em mãos a Divina Comédia, que conta a história da viagem do autor, como ser vivente, pelos três reinos depois da morte, o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Transcorre em uma Semana Santa, de 8 a 14 de abril de 1300, e foi escrita quando Dante já se encontrava no exílio, do qual jamais retornaria, estando, ao contrário do que sugere o quadro, fechadas para ele as portas da cidade. Após sua morte em *Ravenna*, cujo governante o abrigara, os florentinos tentaram muitas vezes repatriar seus restos mortais, sem êxito, e por isso só existe um cenotáfio em Florença com o nome do poeta. No entanto, embora seus concidadãos contemporâneos não o tivessem valorizado e acolhido, sua obra é universal. Disponível em [http://www.stelle.com.br/imagens/domenico\\_450.jpg](http://www.stelle.com.br/imagens/domenico_450.jpg)



Qualquer tradução, seja para o português ou outra língua, está sempre eivada de renúncias, e tratando-se de uma obra como a *Commedia*, isso acontece, não apenas por se tratar de um grande poema, mas também pelo tempo transcorrido desde seu aparecimento há sete séculos, mas, principalmente, pelo que a obra e seu autor representam.

Comentando sobre a sua tradução de “A Tarefa do Tradutor” Suzana Kampf Lages (2002) chama a atenção para o fato de que a palavra “tarefa” (*Aufgabe*, em alemão), também pode ser interpretada como “renúncia”; aliás, na primeira versão feita pela autora, a palavra “tarefa” vinha hifenizada a “renúncia”, demonstrando a variedade de sentidos que a palavra alcança na língua alemã.

O ensaio de Walter Benjamin (2008, p.71), *A tarefa do tradutor*, foi o guia nesta caminhada pelas veredas das traduções de Dante. Nesse ensaio o autor fala sobre a “transformação de tom e significado que sofrem as grandes obras poéticas” no correr do tempo, assim como a língua de cada tradutor sofre modificações, e enquanto a obra poética traduzida permanece, para Benjamin, a tradução envelhece e caduca. Tendo como referência essa asserção, analisamos neste trabalho algumas das traduções da *Commedia* para o português, em relação a sua adequação e pertencimento ao momento em que foram traduzidas, assim como a sua sobrevivência no tempo.

Ainda que muitas vezes os tradutores escolhidos para este trabalho não se reportem ao que se poderia hoje nomear “teoria da tradução”, de qualquer forma existe sempre uma “teoria” implícita em cada tradução, e esse é um dos pontos também leados em conta na pesquisa.

Por que comparar o trabalho de autores de traduções completas editadas no Brasil, juntamente com trabalhos dos que traduziram apenas alguns Cantos? Estudadas somente aquelas, seria perdido o ensejo de discutir a tradução de Machado de Assis, autor que traduziu um único Canto, justamente o XXV. Em situação semelhante está o poeta Dante Milano, que trouxe para o português três Cantos, parcimônia que se refletia em sua própria poesia. Seguindo o mesmo raciocínio, deveria ser deixado de fora ainda Augusto de Campos e, nesse caso, estaria perdida a oportunidade de discutir a “transcrição”. No caso de Campos, uma vez que traduziu outros Cantos do Inferno que não o XXV, foi necessário fazer um ajuste, e o estudo recaiu sobre a emblemática tradução do Canto I, que demonstra, para os fins deste trabalho, as opções transcriativas do tradutor.

Criticar para quê essas traduções, se já se acumulam críticas de estudiosos e literatos, como os que mencionaremos a seguir na apresentação dos tradutores? Segundo Antoine Berman (1995, p.13) a crítica existe, desde o século XVIII, no sentido de julgamento

ou de avaliação, mas, na opinião do autor, a crítica deve ser “a restituição da verdade de uma tradução”, e este afirma ainda que deve incluir uma “análise rigorosa de uma tradução, de seus traços fundamentais, do projeto lhe deu origem, do horizonte no qual ela surgiu, da posição do tradutor”. Por outro lado, segundo Berman (p.42), quando se aborda a análise de traduções (em comparação ou comentadas), há sempre o risco de cair no extremo de, de certa forma, afirmar que algumas são inadequadas ou precárias. Em nosso entendimento, as comparações são uma extensão da crítica, uma explicação, uma justificativa. No entanto, Benjamin (2008, p.81) afirma que as obras mais importantes têm, todas, “sua tradução virtual entre as linhas”, e que essa tradução virtual seria o “arquétipo ou ideal” de todas as traduções. Embora a *Commedia* seja um “grande escrito”, quase como um dos textos sagrados de que fala Benjamin, não se pode certamente esperar, por exemplo, quando se analisa e compara algumas de suas traduções, nem mesmo, por vezes, uma “equivalência”, seja ela formal – estrita manutenção do sentido – seja ela dinâmica, reproduzindo o valor cultural, ainda que não seja conservada a forma (NIDA e TABER, 1969).

\*\*\*\*

Esta dissertação está dividida em 4 capítulos.

No primeiro capítulo, “A Tradução literária”, são discutidas a literalidade, a fidelidade ao sentido e a fidelidade à letra, e como essas noções, embasadas nas teorias tradutórias aqui estudadas, podem ser identificadas no trabalho de alguns tradutores brasileiros da *Commedia*. Discutimos também a transcrição, movimento liderado pelos irmãos Campos, que aqui nos interessou pela iconoclastia exercida, no caso específico da tradução do Canto I do Inferno, por Augusto de Campos. Esse Capítulo se detém ainda sobre a crítica das traduções, fundamentada nas teorias de Antoine Berman sobre o tema.

O Capítulo dois trata de um estudo dos Cantos I e XXV do Inferno. O Canto I descreve o momento do encontro de Dante e Virgílio, quando Dante se encontra “perdido na selva escura”, uma metáfora para uma fase da vida do autor em que este se desviara do caminho correto. No Canto XXV Dante descreve a punição dos ladrões, que se transformam de homens em serpentes e de serpentes em homens, sucessivamente.

Os tradutores e o contexto literário e diacrônico de suas produções vem apresentado no Capítulo três, assim como a análise de sete traduções poéticas do Canto XXV do Inferno. e a análise do Canto I, por Augusto de Campos – sob a ótica da *transcrição*, que se mostra imediatamente no início do Canto, permitindo uma visão dos parâmetros utilizados

pelo autor, acompanhada pelas noções dessa teoria e de sua aplicação, para compreendermos a diversidade de pontos de vista que se apresentam na tradução poética.

Além de um perfil biográfico de cada um dos tradutores, uma breve contextualização, que em alguns casos traz algumas notas sobre a recepção das traduções. Trata-se de textos de críticos literários que, em alguns casos, entoam loas ao aparecimento de uma nova tradução e, em outros casos, apresentam uma animosidade, velada ou não, mascarada com elogios dúbios; outros textos trazem os comentários de alguns dos autores sobre as próprias traduções.

No Capítulo quatro analisamos algumas características da tradução poética, valendo-nos das categorias propostas por Berman sobre as tendências da tradução etnocêntrica.

## CAPÍTULO I – A TRADUÇÃO LITERÁRIA

De fato, desde o mítico episódio de Babel, vêm se acumulando os testemunhos de poetas, historiadores, filósofos, teólogos e outros estudiosos que se dedicaram a traduzir e refletiram sobre essa atividade, e nem sempre de forma assistemática. São diversas as formas de sistematização, especialmente a partir dos anos 1960/ 70, quando a tradução passa a ser tomada como objeto de estudo da linguística, a partir da década de 1980, quando incorpora também as questões culturais e se propõe, enfim, como área de estudos independente.<sup>12</sup> Segundo Rosemary Arrojo (1998) a ambição de estabelecer e delimitar uma área de estudos, a despeito dos progressos alcançados, teria levado a alimentar

[...]a velha esperança de que a formulação de uma teoria abrangente e universalmente implementável pudesse, algum dia, tornar qualquer tradução não apenas previsível e independente das circunstâncias e idiosincrasias de seu tradutor ou tradutora mas, também, objeto de avaliações isentas, revertendo, assim, a situação de alegada indigência teórica e reflexiva, geralmente associada à inevitável inadequação supostamente intrínseca à atividade tradutória.[...]<sup>13</sup>

No caso da tradução literária, é preciso levar em conta ainda o valor estético do texto a traduzir, sua função poética e sua literalidade, e a possibilidade de recriação em outras línguas.

### 1.1- LITERALIDADE, FIDELIDADE AO SENTIDO E FIDELIDADE À LETRA

Os romanos traduziram a cultura grega, incluindo a escultura, o teatro, a filosofia; e assim como na estatuária, sua interpretação da arte da comunicação grega teve um cunho romano, isto é, não se colocar na posição de quem faz uma cópia servil, mas antes uma tradução ao espírito romano. Nesse contexto, Marco Túlio Cícero é considerado por estudiosos como George Steiner (1975) o primeiro “teórico da tradução” do mundo ocidental, tal como aponta Rosemary Arrojo (1998): que não seja feita a tradução ‘*verbum pro verbo*’ (*Libellus de optimo genere oratorum*) significa que para o filósofo romano a tradução literal já não era uma boa opção.

<sup>12</sup> Para mais detalhes, cf. Os ‘estudos da tradução’ como área de pesquisa independente: dilemas e ilusões de uma disciplina em (des)construção. Ver referências.

<sup>13</sup> Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44501998000200007&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501998000200007&lng=pt&tlng=pt). Acesso 10-4-2017

“Traduzir é desviar”, como bem explicita Francis Aubert (1987, p.3), pois, segundo o autor, estruturalmente as línguas não têm identidade entre si; portanto, a literalidade é estigmatizada. “A fidelidade à mensagem exige, portanto, uma infidelidade à forma” conforme Aubert. Entretanto entendemos que, na poesia, a mensagem está também na forma, sem que a conservação dessa forma implique necessariamente uma inclinação à literalidade.

O trabalho de São Jerônimo (LARBAUD, 2001, p.48), ao traduzir a Bíblia do original hebraico para o latim, exerceu grande influência na formação das línguas românicas. Referindo-se ao próprio trabalho, em carta ao seu discípulo Pamáquio, Jerônimo (1995, p.61) afirma “não apenas confesso, mas proclamo a plenos pulmões que quando traduzo os textos gregos – que não sejam as Sagradas Escrituras (onde até a estrutura da frase é mistério) – não é a palavra, mas o sentido que exprimo”<sup>14</sup>. Para o patrono dos tradutores, o importante, mesmo em se tratando de texto sagrado, era que a palavra fosse traduzida em sua essência. Os textos sagrados judaicos sempre tinham sido copiados palavra por palavra, devido à consideração de que qualquer mudança destruiria o teor sagrado dos escritos, portanto, quando traduzidos, deviam manter essa suposta literalidade. Jerônimo, que lia os textos diretamente da sinagoga, não se deixou envolver por esse costume tradutório de proclamar a intraduzibilidade da palavra divina, antes foi fiel a si mesmo, e à máxima exarada em *De optimo genere interpretandi*, isto é, *Non verbo e verbo, sed sensum exprimere de sensu* (“não visar a tradução palavra por palavra e sim o sentido”).

Por sua vez, na Alemanha, Schleiermacher ([1835]2010), em seu artigo “Sobre os diferentes métodos de traduzir”, põe em evidência a tensão entre aproximar-se e distanciar-se das línguas traduzidas, dos autores e de suas culturas. É nessa fronteira que profere a hoje icônica afirmação de que há apenas dois caminhos para a tradução: deixar o escritor em paz e levar até ele o leitor, ou deixar ficar o leitor e levar até ele o escritor. Afirmava ainda desaconselhável a mistura dos dois métodos, uma vez que ambos os caminhos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório (2010, p.57). Apontando o que há de difícil em cada caminho, distigu entre proporcionar ao leitor a experiência da estranheza do outro ou fazer desse encontro algo familiar, mas um familiar criado por uma

---

<sup>14</sup> Essa Carta a um Senador romano influente na Igreja Católica deve sua fama ao fato de Jerônimo ter sido acusado de infiel em sua tradução. A Carta não só remete ao modo de traduzir de Cícero, reafirmando-o “a plenos pulmões”, como também chama em seu socorro a Arte Poética de Horácio.

“semelhança exótica”. Enfim, seja qual for a escolha, estão aí “as renúncias que nosso tradutor há que se impor necessariamente (p.71).

Em Walter Benjamin (2001, pp.77/78), sobre a fidelidade, encontramos a aceção de que, traduzindo palavra por palavra quase nunca se reproduz totalmente o seu sentido primeiro; e ainda que a tradução literal torna impossível reproduzir o sentido; e que existe nas palavras “uma tonalidade afetiva”. Benjamin também afirma que a obra de arte não tem o objetivo imediato de ser feita para alguém, principalmente para alguém em particular: “Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes.” (2001, p.67). Tratando-se de uma tradução, o autor é enfático: a única razão para traduzir várias vezes um mesmo texto seria o fato de que há leitores que não conseguem lê-lo no original.

Textos não literários tais como manuais técnicos, textos de medicina ou farmácia, documentos e outros semelhantes devem comunicar exatamente seu conteúdo, sob pena de consequências graves. Já os textos literários, e principalmente os poéticos, têm um desenvolvimento e uma substância diferentes, que a tradução precisa acompanhar. Benjamin deixa esse fator bem claro, ao afirmar que “o essencial” de uma obra poética “não é a comunicação, não é o enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial”. Aqui, seguindo esse raciocínio, podemos levar em conta que, em poesia, o que importa na verdade é a fruição do poema, o deleite proporcionado, o encanto que esse mesmo poema provoca em quem o lê, e não meramente a aplicação de sinônimos e a árida garimpagem do sentido. Ainda segundo Benjamin (2001, p.67),

[...]aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado (e mesmo o mau tradutor sabe que isso é o essencial), não será isto aquilo que se reconhece como o inaferrável, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? [...]

Entre os tradutores de Dante escolhidos para este trabalho destacam-se Dante Milano, Cristiano Martins, Jorge Wanderley e Augusto de Campos como poetas; sendo assim, suas traduções, seguindo as diretrizes de Benjamin, deveriam ser as mais interessantes, o que será oportunamente comentado no decorrer das análises. A poesia de Machado de Assis, por outro lado, tem sido sistematicamente considerada um trabalho menor em vista da grandiosidade de sua obra em prosa. No entanto, suas traduções de poesia alheia têm sido

apreciadas através dos anos, contando-se, entre outras,<sup>15</sup> a do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, bem como a do Canto XXV do Inferno da *Commedia*.

Em seu *Aspectos linguísticos da tradução*, embora teça comentários sobre ser impossível traduzir poesia, Roman Jakobson (2007, p.66), afirma que as impossibilidades podem ser contornadas, pois, “[o]nde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios”. Para o autor, há uma vasta gama de possibilidades de tradução, que dependerá dos conhecimentos e capacidades do tradutor. Também, quanto às diferenças entre as gramáticas de duas línguas, Jakobson afirma que mesmo isso não torna impossível que a “informação conceitual contida no original” seja levada ao leitor. No entanto, alerta que, “em sua função cognitiva”, a gramática afeta pouco a linguagem, ou seja, “o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução” (p.67). Porém, para Jakobson, “nos gracejos, nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se pode chamar de mitologia verbal de todos os dias, e sobretudo na poesia, as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado” (p.70). Especificamente sobre a tradução poética, Jakobson explicita que a poesia não pode ser traduzida, pois “o trocadilho, ou para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética”, e ainda que, em poesia, “só é possível a transposição criativa” (2007, p.71), que entendemos aqui como uma afirmação da traduzibilidade.

Antoine Berman (2007, p.40), por sua vez, censura os seguidores da vertente que nomeou “tradução etnocêntrica”, ao dizer que “uma longa tradição – de Dante a Du Bellay e Montaigne, de Voltaire e Diderot a Rilke, Jakobson ou Bense – afirma que a poesia é intraduzível, porque ela é só uma “hesitação entre o som e o sentido (Valéry).”

Berman explicita que essa tradição afiança que a relação entre som e sentido impediria a tradução de poesia, e, segundo essa mesma tradição, a poesia não deveria ser traduzida, pois sua “verdade e valor” estariam consignados à sua “intraduzibilidade e intangibilidade”. Ressalta ainda sua discordância enfatizando que, conforme esses parâmetros, o “verdadeiro poema” deveria ser intraduzível, sendo a sua tradução uma traição, mesmo necessária, tendo até mesmo como ponto de rebaixamento o fato de que se assemelha a uma operação mercantil: “para falar como os gregos e os medievais, ela é tão necessária quanto o

---

<sup>15</sup>Embora João Trentino Ziller esteja elencado entre os poetas nos paratextos da edição 2011/2012 da *Commedia* traduzida por ele, não foi possível encontrar poemas de sua autoria, apenas comentários seus sobre poesia provençal, além de um livro sobre Os Lusíadas.

comércio e as atividades de dinheiro, mas em todos os casos trata-se de atividades vis e sem valor”.

Quanto à fidelidade ao “sentido”, Berman (2007,p.32) afirma que supor que traduzir seja captar o sentido, é deixar esse mesmo sentido distanciado “de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre”, escolhendo “o universal” em vez do “particular”. Para esse estudioso, “o sentido é captado na língua para a qual se traduz. Para tanto, deve ser despojado de tudo que não se deixe transferir. *A captação do sentido afirma sempre a primazia de uma língua*”<sup>16</sup>. Em outras palavras, ser fiel ao sentido é, para o autor, ser infiel à letra, porém, sendo infiel à letra do texto fonte, o tradutor será fiel à letra do texto alvo:

[...] esta é a essência da tradução etnocêntrica; fundada sobre a primazia do sentido, ela considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar. Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um “fruto” da língua própria.[...] (BERMAN, 2007, p.32)

Observamos que, nos paratextos editoriais, os tradutores da *Commedia* aqui elencados fazem referência constante à manutenção do sentido da obra original. Podemos perceber que esse é um ponto primordial dessas traduções: em alguns casos, são ignoradas as aliterações, as anáforas, as assonâncias, número de sílabas, acentos, ritmos, e em outros casos pode ocorrer de as rimas toantes dentro do verso serem substituídas ou desaparecem, embora a forma original das *terzine* seja mantida. Apenas Augusto de Campos (2003, p.184), dos tradutores estudados neste trabalho, procura fugir à imposição do sentido – razão pela qual trazemos neste trabalho o que reconhecemos como projeto tradutório desse poeta que também traduz, tal como proposto por seu irmão Haroldo de Campos em diversos ensaios e entrevistas sobre tradução poética, ou, sobre a transcrição (1988, 1992, 1998, 2011, 2015). Ao comentar sobre a sua tradução do Canto I do Inferno, referindo-se ao verso “solitário, sem sol e sem saída” - retirado de seu próprio poema “O Rei menos o Reino”, e inserido (*tra(du)zido*) nesse Canto de Dante, - Augusto de Campos afirma que se trata de “captar o espírito da coisa, mais do que a versão lítero-banal do verso”.

---

<sup>16</sup> Grifos do autor.



## 1.2 - SOBRE A TEORIA DA TRANSCRIÇÃO

A partir de 1957, Haroldo de Campos passa a apresentar, em artigos, a tradução como “recriação”. Segundo o próprio autor, seu objetivo, traduzindo dessa forma, é, antes de tudo, sintetizar em português o texto estrangeiro, sem fugir ao texto original, que deve ser tratado com respeito<sup>17</sup>.

Em “Da tradução como criação e como crítica” Campos (2006), esboça em linhas gerais o seu trabalho, quanto à tradução de poesia, referindo-se principalmente ao filósofo Max Bense, do qual acata a ideia de “informação estética” – que seria de extrema fragilidade e, nessa fragilidade, conforme Campos, reportando-se a Bense – “residiria muito do fascínio da obra de arte”. Esclarece ainda que a informação estética “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”, e que uma modificação na “sequência dos signos verbais perturba a realização estética” (p.33). Retomando a conclusão de Bense sobre a intraduzibilidade da informação estética, Campos (p.34) conclui que, desde que se tenha por princípio que textos criativos são impossíveis de traduzir, também se deve ter por princípio que sua recriação é possível. Faz ainda referência ao fenômeno da isomorfia – “em outra língua, [haverá] uma outra informação estética”, embora diferentes na língua de partida e na de chegada; segundo Campos, “como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”.

Refere-se ainda (p.35) a Ezra Pound (1885-1972) como sendo o maior exemplo de “tradutor-recriador”. Recriar, criar algo novo, traduzir um poema transcribando-o, assim Campos segue o *make it new* de Pound: uma renovação, uma nova maneira de traduzir. Segundo Campos, mesmo quando se equivoca, Pound consegue ser fiel ao “espírito”, ao “clima” da obra traduzida.

Cita, ainda, as traduções de Odorico Mendes (1799-1864), que, traduzindo a Odisseia, teria feito uma “redução” no número de versos, apontando para uma capacidade de concisão do português em comparação com as línguas latina e grega. Nas palavras do próprio Odorico (cf. Campos, 1992, p.39), uma tradução que não reduzisse as repetições do texto grego tornaria a obra desagradável, seria “a pior das infidelidades”. Essa capacidade do tradutor de adequar o texto às possibilidades de linguagem do português, que não é uma língua declinável, ao contrário do grego, no qual, segundo Campos “se pode jogar com terminações diversas dos casos emprestando sonoridades às mesmas palavras” – está de acordo com a

---

<sup>17</sup> Cf. Santana-Dezmann e Milton. O “make it new” segundo Haroldo de Campos. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/26819/26819.PDFXXvmi=>. Acesso 23-10-2017.

ideia de “sintetizar” o texto, como declara em suas explanações sobre a criação, recriação e transcrição. O autor lembra ainda que Odorico Mendes “adota a técnica da interpolação, incorporando versos de outros poetas, quando entende que certa passagem homérica pode ser vertida através desse expediente” (1992, p.38).

Coerente com a teoria da transcrição, em seus comentários sobre a tradução de alguns Cantos de Dante, Augusto de Campos (2003, p.184) enfatiza que “certas reetimologizações não convencionais, suscitadas pelo palavreado dantesco” [...] “vão por conta de uma operação poética de rejuvenescimento linguístico”. “Tradução criativa”, “reconfiguração”, “reetimologização”, “rejuvenescimento” são as palavras-chave para a compreensão da teoria transcriativa. Vemos que o procedimento de substituição – como no caso do terceiro verso do Canto I do Inferno, no qual Augusto de Campos substituiu a frase de Dante por um verso de seu livro *O Rei menos o Reino* – tivera um antecedente na tradução de Odorico Mendes. Para Augusto de Campos, que considera banal a literalidade, esse procedimento de Mendes se apresenta como uma “usurpação”, uma “antropofagia”, movimentos defendidos por Campos.

Seguindo o caminho da “transposição criativa” preconizada por Jakobson, encontramos em Haroldo de Campos (2006, p. 35) a afirmação de que os textos mais difíceis de traduzir são aqueles que mais atraem em suas possibilidades de recriação, ou ainda que, sendo textos criativos, sua tradução será “recriação ou criação paralela, autônoma porém recíproca”.

Ainda em *Metalinguística e outras metas*, Campos enfatiza que

[...]A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso.[...](CAMPOS, 2006, p.43).

Já na coletânea *Transcrição (Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora)*, Haroldo de Campos (2015, p.60) também explicita que ao transformar “a função poética em função metalinguística”, o tradutor de uma obra poética pratica uma transgressão, ao mesmo tempo em que seleciona e combina de modo totalmente novo os “elementos extra-e-intratextuais do original”; nesse processo, para o autor, o original se revelaria ficcional. A concepção daí advinda traria uma nova configuração, que faria pensar de forma diferente o

original. Em entrevista ([1988]2011)<sup>18</sup> a Thelma Médice Nóbrega e Giana M.G. Giani, na época alunas de pós-graduação da Unicamp, Haroldo de Campos afirma que “a boa tradução é aquela que aspira à trans-criação”. Refere-se às traduções com fins de ensino como “úteis e respeitáveis, sobretudo quando incluídas em edições bilíngues, mas que não podem ser tratadas como produtos estéticos” (p.143). Para o autor, essas traduções não se destacam, apesar dos tradutores algumas vezes conseguirem até mesmo uma tradução “recriadora”, alcançando as rimas e a execução dos versos.

Falando a respeito da tradução da *Commedia* em alemão, na tradução de Karl Vossler, Campos destaca que o filólogo tinha por objetivo “reproduzir, simples e objetivamente, o conteúdo do poema”, mas que “ninguém atento à evolução de formas na poesia alemã poderá confundi-la, em termos de resultado esteticamente avaliável, com a “transfusão” (*Umguss*) de excertos do poema” feita pelo poeta Stefan George, cujo “virtuosismo de linguagem” foi hábil na captação da musicalidade do poema dantesco (p.143-144).

Relativamente a esse tópico referido na entrevista de Campos, poderíamos supor que a tradução da *Commedia* para línguas neolatinas, tais como o português, o espanhol e o francês, apresentaria para os tradutores, aparentemente, uma facilidade maior. Porém, os falsos cognatos encontrados no italiano muitas vezes confundem e enganam. Muitos vocábulos usados por Dante já não existem no italiano atual, e além disso, há muitos termos que foram forjados pelo autor e cuja tradução não tem um consenso total até mesmo para os estudiosos e filólogos italianos. Já nas línguas não aparentadas com as neolatinas, a dificuldade é mais visível, e então temos, por exemplo, traduções para o inglês, feitas sem rimas, pela impossibilidade de manter a sonoridade da obra. Campos comenta, sobre as traduções para o alemão, que a recriação é possível, porém constata que, de modo geral, o que os tradutores têm em mente é “reproduzir, simples e objetivamente, o conteúdo do poema”, e isso nos leva novamente a patentear o privilégio do sentido, fórmula encontrada na maioria das traduções para o português.

---

<sup>18</sup>Disponível em: Trabalhos em Linguística Aplicada – Campinas (vol. 2) 53-65 – jan.-jun. 1988.

### 1.3 - SOBRE A CRÍTICA DAS TRADUÇÕES

Antes de apresentarmos as etapas de avaliação propostas por Berman em seu livro *Pour une critique des traductions*, vamos passar pela proposta de Haroldo de Campos, que se faz necessária para dar relevo à crítica de traduções literárias:

[A] tradução é crítica do texto original na medida em que os elementos atualizados pelos novos “atos ficcionais” de seleção e combinação citam os elementos ausentes; o original, por sua vez, passa a implicar as suas possíveis citações transláticas como parte constitutiva de seu horizonte de recepção (a “sobrevida” do original, o seu “perviver” na terminologia de Walter Benjamin).[...] (CAMPOS, 2015, p. 124).

Dessa afirmação podemos inferir que, desde a primeira tradução, já se apresenta uma espécie de julgamento, e que este se aplica ao original. Seguindo esse raciocínio, podemos intuir que, mais tarde, esse julgamento se fará duplamente: cada tradutor, tendo consciência disso ou não, fará uma crítica ao original e às traduções anteriores. Notamos que nos paratextos poucos autores afirmam ter feito uma consulta a essas traduções prévias. Porém, entendemos que, para qualquer tradutor, esta poderia ser uma ação na busca de um aprimoramento da própria tradução.

A questão da crítica de traduções literárias está presente em todo o trabalho teórico de Antoine Berman, mas é em seu último trabalho, *Pour une critique des traductions*, de 1995, que apresenta uma aplicação do que se pode chamar de um método para avaliar uma tradução literária. No caso, a análise de traduções francesas de *Going to bed*, uma elegia do poeta inglês John Donne.

Assim como acontece com Haroldo de Campos, para o tradutor e crítico Berman (1995, p. 16), o que se busca não é um método, um caminho que sirva de modelo para todos, mas tão somente “um percurso possível” (p.64). Desta forma, para Berman, não existe neutralidade ante uma tradução, e em suas contestações a respeito de uma “base *consensual* de julgamento” (grifos do autor), indica a existência de “uma base não subjetiva, e principalmente não dogmática, não normativa, não prescritiva”, e nessa trilha o autor evidencia as resistências dos que se preocupam com a tradução literal e privilegiam o sentido, ou ainda dos partidários da distinção entre fonte e alvo.

Para Berman (1995, p.84) embora a tradução possa ser considerada, ela mesma, uma “obra”, efetivamente, pode haver utilidade em compará-la a traduções anteriores. Uma primeira tradução seria difícil de analisar, uma vez que se trataria de uma “introdução”,

carente de perfeição ou pureza. A verdadeira representação da tradução seria alcançada nas retraduições, simultâneas ou posteriores.

Conforme o autor, no entanto, há um ponto crucial no que diz respeito às traduções consecutivas de uma obra: cada uma delas está fixada no tempo em que foi feita, e só pode ser estudada se posta no ambiente em que foi gestada; suas assim julgadas “deficiências” ou “caducidade” estão diretamente ligadas ao tempo em que a crítica ocorre; assim, no entendimento do autor, essas traduções estão ancoradas a “um certo estado da literatura, da língua, da cultura, etc.”, portanto, a crítica tem que levar em conta esses fatores.

Como podemos entender a partir dessas colocações, comparar traduções deveria ser, para Berman, um trabalho de crítica, mas nunca de julgamento, uma vez que o peso dos fatores apontados acima incide sobre cada tradução de modo diferente, já que “crítica e tradução são estruturalmente aparentadas” (p.97).

No entanto, mesmo Berman, quando escreve seu livro específico sobre crítica de traduções, não consegue se desviar de um comportamento judicativo, quando compara as traduções para o francês e para o espanhol do poema *Going to Bed*, de Donne. Sobre traduções do mesmo poema para o português, Paulo Henriques Britto<sup>19</sup>, em seu artigo “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”, conclui que uma comparação feita a partir de parâmetros científicos, isto é, utilizando os mesmos pesos e medidas, leva inevitavelmente à conclusão de que, tendo em conta esses parâmetros, uma tradução acabará por ser considerada melhor que outra.

Com referência à retradução, Berman afirma que se pode supor que ela é uma “crítica” das traduções da mesma obra feitas anteriormente, e, numa metáfora, compara essas traduções a uma fotografia, pois essa crítica “revela” as traduções “no sentido fotográfico”, situando-as no seu tempo e nas idiossincrasias literárias, linguísticas e culturais que lhes foram contemporâneas.

Em artigo de 1990<sup>20</sup>, Berman enfatiza que as retraduições são necessárias dado o envelhecimento das traduções e “porque nenhuma é a tradução”, portanto, a tradução está sujeita ao tempo e tem “uma temporalidade própria: a da caducidade e do inacabamento”. Porém, conforme o autor, haveria exceções, traduções que persistem, como os originais, e às vezes, com maior esplendor que eles e que seriam as “grandes traduções”. Estas seriam as da *Vulgata* por São Jerônimo, a da Bíblia por Lutero, a tradução de Poe por Baudelaire, entre

---

<sup>19</sup> Disponível em [http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero15/terceiramargem 15.pdf](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero15/terceiramargem%2015.pdf)

<sup>20</sup> Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2175-79682017000200261&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2175-79682017000200261&script=sci_arttext). Acesso 2-1-2018

outras, e mesmo se, conforme o autor, os leitores venham diminuindo em número ou algumas dessas traduções devam ser modernizadas, ainda assim, por suas características em comum, permanecem “grandes”. Os elementos que fazem a grandeza dessas obras são, para Berman, o fato de cada uma delas ter sido, em primeiro lugar, um acontecimento na língua alvo, a seguir, ter um caráter sistemático, semelhante ao original, ser “um lugar de encontro entre a língua do original e a língua do tradutor”; ligar-se intensamente ao original, levando-se em conta o “impacto” sobre a cultura que a recebe, e finalmente, ser “um precedente incontornável para a atividade de tradução contemporânea ou anterior.”

A primeira tradução poética completa da *Commedia* para o português, da autoria de Xavier Pinheiro, manteve-se como principal meio de conhecimento da obra dantesca entre nós por meio século, e, sendo atualmente de domínio público, é a mais editada e ainda hoje é referência no Brasil. No entanto, embora tenham seu lugar no panorama da literatura brasileira, nem essa, nem as traduções subsequentes para o português, estudadas neste trabalho, tomaram o lugar do original, nos termos indicados por Berman no parágrafo acima.

Na análise das traduções aqui apresentadas pode-se verificar a oportunidade das colocações de Benjamin, retomadas por Berman, quanto ao fato de que uma tradução vai, ao longo do tempo, perdendo a capacidade de atrair o leitor, uma vez que o vocabulário, as alusões e as referências utilizadas pelo tradutor vão mudando com o passar dos anos: cada tradução está ancorada ao período cultural em que foi feita. Para Benjamin (2002, p.72) a língua materna daquele que traduz sofre transformações, assim como os grandes originais de poesia, mas aquilo que o poeta disse permanece na língua em que ele escreveu, e as traduções acabam por submergir nas modificações inevitáveis de cada língua.

Outro ponto para o qual Berman (1995, pp.89/90) nos chama a atenção são as palavras-chave, ou “palavras fundamentais”. Enfatiza a existência de palavras-chave estrangeiras, que são os intraduzíveis de cada língua, (nós mesmos, lusófonos, podemos encontrar o exemplo mais emblemático de nossa língua na palavra “saudade”), palavras das quais a tradução, segundo o autor, devem ser explicadas, mesmo quando não há equivalência entre os termos nas línguas de partida e de chegada. Por outro lado, existem as palavras-chave na obra de um determinado poeta, fundamentais nessa poesia, ou que ainda, conforme Berman, podem ser consideradas fundamentais na literatura de toda uma civilização. Encontramos vários exemplos de palavras fundamentais da *Commedia*, tais como *amore*, *valore* e *stelle*, mas uma está bem visível no canto XXV, a palavra *spirto*, ou seu plural, *spiriti*, ou ainda, seu sinônimo, *anima*.

<i>13-Per tutt'i cerchi de lo 'nferno scuri</i>	Por todo círculo do inferno escuro
<i>14-non vidi spírito in Dio tanto superbo,</i>	não vi <i>espírito</i> em Deus assim soberbo
<i>15-non quel che cade a Tebe giù da' muri.</i>	nem o que em Tebas lá rolou do muro.

Nos versos 13, 14 e 15, Xavier Pinheiro e Jorge Wanderley fizeram uma tradução mais literal; Machado de Assis e Dante Milano preferiram “alma”; Ziller trocou “espírito” por “réu”; Hernâni Donato por “pecador”; Cristiano Martins escamoteou a palavra e seu contexto, encaixando um “ninguém”, enquanto Italo Eugênio Mauro a substituiu por “ser”. Na tradução de Augusto de Campos, embora o Canto seja outro e outro o assunto, encontra-se, no verso 122 do Canto I a palavra *anima*, que manteve em português seu sinônimo, “alma”.

“Réu”, “ser” e “espírito” são substantivos e pode-se dizer que “pecador”, neste caso também é; no entanto, “ninguém” é pronome indefinido, não está no campo lexical nem no semântico de “espírito”, o que traz uma alteração profunda. Já nos versos 35, 36 e 37, a palavra *spíriti* foi traduzida como espíritos, a não ser por Martins, que usou “vultos”, ainda uma vez se desviando do teor da palavra-chave, e Ziller, que usando “ombras”, praticou um sincretismo entre o italiano e o português. “Sombras”, no caso, estaria correto como sinônimo de “espírito”. Já “ombras” não existe em português.

<i>35-e tre spíriti venner sotto noi,</i>	e três <i>espíritos</i> vindo até nós
<i>36-de' quai né io né 'l duca mio s'accorse,</i>	os quais não vimos, o guia nem eu,
<i>37-se non quando gridar: “Chi siete voi?”</i>	senão quando gritaram: “Quem sois vós?”

Conforme vimos antes, Jakobson (2007, p.70) faz um comentário relevante que podemos relacionar com esse tópico: referindo-se à função cognitiva da linguagem, o autor afirma que ela tem uma pequena dependência do sistema gramatical, uma vez que o que percebemos através da linguagem se dá pela “recodificação, isto é, a tradução” e que seria uma incoerência a possibilidade de haver “dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis”. No entanto, chama a atenção para o fato de que, na poesia, é importante manter as categorias gramaticais.

O tradutor nem sempre encontra, na língua para a qual traduz, sinônimos exatos ou termos equivalentes ao que o autor do original criou e escreveu. No entanto, manter as categorias gramaticais, adicionadas aos campos lexicais e semânticos encontrados no original durante a tradução seria, mais do que um movimento estético, uma questão de valorizar a obra traduzida.

## CAPÍTULO II – ESTUDO DOS CANTOS I E XXV

Intitulada por Dante como *Commedia*, a obra, uma das principais da literatura italiana, foi divulgada em três cópias, principalmente por Giovanni Boccaccio, que acrescentou o adjetivo *Divina*.

O Purgatório, concluído em 1312, e o Paraíso (1321) são compostos de 33 Cantos; o Inferno (1308), com 34 Cantos, tem um a mais; trata-se esse Canto extra de um prelúdio, uma apresentação, um projeto que em seguida irá se desenvolvendo.

É consenso geral que Dante teria baseado sua obra no número três, símbolo da Santíssima Trindade, extrapolando para o número nove, *três vezes três*, como a referência à idade em que ele e sua amada Beatriz se encontraram pela primeira vez, encontro reiterado aos dezoito anos, ainda um múltiplo de três. Para a tradutora francesa de Dante, Jacqueline Risset<sup>21</sup>, essa numerologia estaria embutida nas *terzine*, cada uma composta de três versos, os quais seriam compostos de onze pés, sendo o pé a medida dos versos gregos; segundo a autora, cada *terzine*, multiplicada por onze, redundaria em trinta e três pés, sendo que trinta e três é o número de Cantos do Purgatório e do Paraíso. O Inferno conta com uma introdução, o Canto I, e tem mais trinta e três Cantos, perfazendo os cem Cantos da *Commedia*. Enquanto nas traduções de outros clássicos, como, por exemplo, da Odisseia, os tradutores enfrentaram dificuldades tais como a aproximação ao verso grego, determinado por pés, iambos e troqueus, sílabas átonas e tônicas, na tradução da *Commedia* para o português essas escolhas não se apresentaram. No entanto, dos tradutores brasileiros que comentaram o próprio trabalho, nenhum referiu a existência de pés nos versos dantescos.

O Inferno se formou como um abismo quando Lúcifer foi precipitado na Terra, e os movimentos de terra seguintes constituíram a montanha do Purgatório. O Inferno é composto de nove círculos, e a gravidade dos pecados recrudescer à medida que se aproxima do centro, no qual está, preso no gelo<sup>22</sup>, o demônio alado Lúcifer, que com suas três bocas devora eternamente Judas, Brutus e Cássio, traidores notórios.

Nos Cantos I e II do Inferno Dante faz um preâmbulo da sua viagem. No Canto III, abre-se a porta infernal, sobre a qual pode ser lida a mensagem do desengano absoluto, *lasciate ogne speranza, voi ch'entrate*, que significa “deixai toda esperança, vós que entraís”. Esse Canto ainda não fala dos círculos infernais, pois nesse vestíbulo Dante encontra os

---

Cf. Jacqueline Risset, Traduire Dante. Disponível em <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1474#sommaire>. Acesso 16-10-2017.

Cf. Eduardo Sterzi, 2008, p.114, aqui a *Commedia* segue uma tradição islâmica que, ao contrário da tradição cristã, põe Lúcifer no gelo e não no fogo.



mornos, os que não fizeram bem nem mal, aqueles *che visser sanza 'nfamia e sanza lodo* (Inf. 3.36), “que viveram sem infâmia e sem louvor”, e contra os quais o autor se volta enraivecido.

Os círculos do Inferno começam a partir do Canto IV, começando no primeiro, o Limbo, onde ficam os pagãos virtuosos, que viveram antes da vinda de Cristo, e aqueles que, nascidos embora na cristandade, não foram batizados. Trata-se de um círculo escuro, simbolizando a falta da luz do Evangelho em suas almas.

O segundo, o Vale dos ventos, comporta os culpados de luxúria, e esses são arrastados por vendavais e furacões, representado aí os vícios da carne que antes os arrastavam ao pecado. Esse círculo é regido por Minos, juiz que, após ouvir a confissão dos pecados, determina, pelas voltas que sua cauda perfaz ao enrolar-se em volta do pecador, o círculo ao qual a alma está destinada

O terceiro, representado por um lago de lama, contém os culpados pelo pecado da gula, que agora só têm para saciar sua fome a lama imunda, e sob uma chuva de granizo e de neve, sofrem os ataques do Cérbero, cão de três cabeças, que os dilacera e não os deixa esquecer a origem de seu pecado.

O quarto círculo é dos avarentos e dos pródigos, que em vida não tiveram medida para poupar ou para gastar, e agora são constrangidos a arrastar diante de si enormes pedras, representando seus bens terrenos, e que aí não cessam de trocar insultos.

Os iracundos estão no quinto círculo, o do Rio Estige, mergulhados em um lago de água e sangue fervente, e agridem-se uns aos outros, enquanto no fundo do rio, cuja superfície lhes é vedada, estão os rancorosos que esconderam sua ira.

Os hereges, os que não creram em Jesus como filho de Deus e os ateus estão condenados ao sexto círculo, para sempre sepultados em ataúdes abertos e ardentes.

No sétimo círculo, do Flegetonte, temos a divisão em três vales. No primeiro, sofrem as almas dos violentos contra o próximo, mergulhados no sangue daqueles a quem fizeram sofrer, e além disso, na margem, o Minotauro e os Centauros flecham os que conseguem levantar a cabeça do rio de sangue. No segundo vale, o dos Suicidas, pagam seus pecados os que usaram de violência contra si mesmos, transformados agora em árvores retorcidas, que sangram ao serem atormentadas por aves que quebram os ramos. O terceiro vale comporta os pecadores contra Deus, a natureza e a arte, atormentados sob gotas ígneas em um deserto de areia escaldante.

Malebolge é o nome do oitavo círculo, dividido em dez fossas, ou *zavorras*, das quais a primeira é o lugar dos rufiões e sedutores, sempre açoitados pelos demônios; a

segunda é dos lisojeadores e bajuladores, afundados em fezes e esterco, devido à falsidade em que viveram; a terceira, contém os simoníacos, enfiados de ponta-cabeça em buracos e com os pés em chamas; a quarta pune os adivinhos, que choram com a face voltada para as costas; a quinta *zavorra*, um lago de asfalto fervente, encerra os corruptos; a sexta sujeita os hipócritas, que caminham sob pesadíssimas capas de chumbo dourado; a sétima fossa é a dos ladrões mostrados no Canto XXV, que, picados por serpentes, transformam-se sucessivamente de homens em serpentes e de serpentes em homens novamente, em uma punição sem fim; a oitava *zavorra* mostra o castigo, nas chamas, dos que foram maus conselheiros; os espalhadores de discórdia são punidos na nona fossa por demônios que os mutilam, e na décima fossa os falsários recebem o castigo por meio de doenças e chagas malcheirosas.

O *Cocito*, lago de gelo, forma o nono círculo, e é o lugar de castigo dos traidores. Contém quatro esferas: *Caína*, onde ficam os que traíram parentes, e o nome deriva de Caim, o primeiro traidor. Os pecadores são punidos sendo presos no gelo, com apenas o torso e a cabeça acima do gelo. Na *Antenora*, com as cabeças acima do gelo, estão os traidores da pátria. A *Ptoloméia* guarda os traidores de seus convidados; unicamente com o rosto fora do gelo, suas lágrimas congelam e os impedem de ver. Finalmente, a *Judeca*, onde permanecem sob o gelo, sem perderem a consciência, os que traíram seus amigos e protetores, em uma referência ao maior traidor conhecido, Judas, que traiu Cristo.

Após atravessar todos os círculos do Inferno, Dante e Virgílio chegam até o lago gelado onde está preso Lúcifer, e, passando por ele, dirigem-se ao Purgatório, montanha com círculos ascendentes, onde estão os que se arrependeram de seus pecados quando ainda vivos.

Sobre o Purgatório, assim se expressa Eduardo Sterzi:

[...]trata-se do reino em que a *historicidade* – isto é, o tempo como processo, como possibilidade de transformação – continua vigente, como se aqui houvesse uma possibilidade de sobrevivência para além da morte (ou, mais precisamente, dentro da morte) e o destino dos indivíduos continuasse aberto, ainda por decidir.[...] (2008, p.114)

Entre essas almas estão as de amigos e conhecidos de Dante, ou figuras históricas, muitas delas narrando suas vidas, outras surpreendidas por encontrar um ser vivente nesse mundo sombrio. Como já acontecera no Inferno, algumas delas perguntam por pessoas que conheceram, ansiando por notícias do mundo que deixaram. Mas estas pedem a Dante que fale por elas quando voltar ao mundo, pois as preces dos vivos podem apressar sua passagem para o Paraíso.

Ainda segundo Sterzi (p.121), a originalidade de Dante quanto ao Purgatório está em situá-lo em uma montanha, e não sob a terra, como poderiam tê-lo imaginado os antigos, para quem o Purgatório seria apenas uma parte do Inferno, como o Limbo.

Virgílio acompanhará Dante até as portas do Paraíso. Como ele mesmo explicara, o fato de ser pagão o impede de alcançar esse patamar. Daí em diante, após Dante se purificar nos dois rios, o Letes, que apaga as memórias más, e o Eunoé, que fixa as boas memórias, Beatriz se encarregará de levar o poeta até o lugar da luz eterna.

Segundo Sterzi (2008, p.126) Dante descreve a seguir seu caminho pelo Paraíso, narrado como composto primeiramente de oito “céus”, da Lua, de Mercúrio, de Vênus, do Sol, de Marte, de Júpiter, de Saturno e das Estrelas Fixas, nos quais ele destaca os santos e santas que ali se encontram, e o girar das esferas eternas. Em seguida virá o “primeiro móvel”, que roda e governa os céus anteriores. Acima de todos está o Empíreo. Para Sterzi, “[V]ale notar que, nesse movimento entre Empíreo e esferas celestes, está a temporalidade toda do Paraíso: o Empíreo, afinal situa-se completamente *fora do tempo e fora do espaço*” (grifos do autor). Esse é o lugar da Rosa Mística, onde Beatriz desaparece e Dante passa a ser guiado por São Bernardo, até ser levado a ver o que não pode descrever, o mistério da Trindade, porque simplesmente não pode lembrar ou não tem com o que comparar na esfera humana e terrestre. Para Sterzi (p.127), a “visão do mistério da Trindade “excede a possibilidade de apreensão e compreensão por meio da linguagem e da poesia”. Segundo o autor, essa “inefabilidade derradeira” termina por se estender totalmente ao Paraíso, e foi transmitida na poesia de Dante por meio de “luz e música”.

## 2.1 - O CANTO I

O Canto I<sup>23</sup>, a abertura do poema, explica as circunstâncias da entrada de Dante no Inferno, seu encontro com Virgílio, que conta a Dante o que encontrará adiante, não apenas no Inferno, mas também no Purgatório, onde as almas esperam para passar ao Paraíso. No entanto, Virgílio avisa que não poderá seguir além do Purgatório, uma vez que, sendo pagão, não conheceu a doutrina de Cristo. Os pagãos, que não receberam o Batismo, estão

---

<sup>23</sup>A versão integral do Canto I em italiano está disponível em [http://www.segnalidivita.com/la\\_divina\\_commedia/inferno\\_canto\\_I.htm](http://www.segnalidivita.com/la_divina_commedia/inferno_canto_I.htm). Acesso 05-02-2018.

confinados no Limbo, de onde Virgílio sai, a pedido de Beatriz, para ajudar Dante em seu périplo pelos reinos da morte.

A frase inicial, *Nel mezzo del camin di nostra vita*, situa a ambientação da *Commedia* numa época da vida de Dante, ou seja, a meia-idade. Segundo Borzi (2011, p.21/22) a atribuição de ser essa a medida da metade da vida viria a partir das Escrituras, onde Isaías afirma ter ido até a porta do Inferno nessa época da existência. Ainda segundo Borzi, todas as imagens dos primeiros versos da *Commedia* derivam da tradição bíblica, e o crítico acrescenta que todas essas citações revelam a intenção de Dante de “dar ao seu Poema uma autêntica força profética de convicção”.

Os versos seguintes, *mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita*, dão conta de como o poeta se achava nessa época, encontrando-se sem direção, perdido em um lugar sombrio, ou em uma situação em que não conseguia ver uma saída. Cercado por animais ferozes - a pantera, que a imaginação medieval associava à luxúria, o leão, imagem da soberba e da violência, e a loba, comumente associada, na época, à avareza -, o poeta clama por ajuda e a recebe de Virgílio, maior mentor da poesia de Dante. Virgílio se identifica como originário de Mântua, nascido *sub Julio*, isto é, na época de César, e autor da *Eneida*. Dante demonstra reconhecê-lo, e Virgílio manda que ele siga outro caminho, pois a fome da loba que persegue Dante é insaciável, e só o Veltro poderá dar-lhe um fim. Há suposições de que Dante falava de um governante que viria para resolver os problemas e unir a Itália, porém a controvérsia sobre a identidade desse elemento nunca foi resolvida.

## 2.2 - O CANTO XXV

Quanto ao Canto XXV<sup>24</sup>, é preciso ressaltar, para maior compreensão, que é o prosseguimento do Canto XXIV, no qual o condenado Vanni Fucci já aparecera e fizera profecias funestas sobre o futuro de Dante; segundo Benedetto Croce (1921, p. 96/97), aquele é um espírito sempre em guerra “contra Deus e as leis divinas”, mergulhado no mal, ladrão e soberbo; com os atos e palavras obscenas de Vanni Fucci, Dante dá início ao Canto XXV.

---

<sup>24</sup>A versão integral do Canto XXV em italiano está disponível em [http://www.segnalidivita.com/la\\_divina\\_commedia/inferno\\_canto\\_XXV.htm](http://www.segnalidivita.com/la_divina_commedia/inferno_canto_XXV.htm). Acesso 05-02-2018.

A seguir, esse Canto fala da transformação que se opera quando condenados e serpentes sofrem transmutação, juntando-se e depois se separando: o que era serpente, transformado em homem, e o que era homem se transforma em serpente, e assim sucessivamente.

Dante identifica aí vários florentinos conhecidos e condenados em vida como ladrões: além de Vanni Fucci, que está no Inferno por ser ladrão de objetos sacros e ao ser picado pela serpente entra em combustão e vira cinzas, eis Cianfa dei Donati e Agnolo Bruneleschi, acusados de peculato; Buoso degli Abati e Puccio dei Galigai, ladrões, e também Francesco Guercio dei Cavalcanti, assassinado pelos cidadãos da vizinha Gaville: os parentes de Cavalcanti vingaram-se de sua morte, razão pela qual Dante diz, no verso final do Canto, que aquela cidade ainda chora.

Ainda para Croce “[n]ão reina aqui o sentido do misterioso e prodigioso, nem há verdadeira perturbação pelo horror daquele castigo divino”; o crítico afirma ainda que a ocorrência “comove pouco a alma do poeta” (p.97), mas que o interessante neste Canto é como Dante enfrenta o assunto difícil, e sua habilidade na descrição.

Apesar de partirem de uma abordagem fantástica, os outros Cantos da *Commedia* relacionam-se ou com pessoas reais, que estariam no Inferno e Purgatório condenadas por seus pecados, colocadas em situações de certo modo plausíveis no imaginário da época, ou referem-se a fatos históricos, ou então a acontecimentos e lendas relatados nos clássicos. O Canto XXV, no entanto, é uma criação de Dante; tem um ponto de referência, segundo o próprio Dante, que consiste nas narrações de Lucano, sobre Sabello e Nassídio, e nas *Metamorfoses* de Ovídio, quando este descreve a história clássica de Cadmo e Aretusa. Alguns dos personagens foram ladrões conhecidos em Florença e cidades próximas, e na *Commedia* são expostos como condenados à sétima *zavorra* por seus atos infames enquanto vivos, mas aparecem, sobretudo, moldados pela arte e a originalidade de Dante. Devemos lembrar ainda que este é um dos Cantos em que Dante dialoga com o leitor, chamando-lhe a atenção para os fatos que narra, de certa forma trazendo o leitor para um lugar próximo da ação, numa forma de cumplicidade do autor com sua audiência:

46.*Se tu se'or, lettore, a creder lento*  
 47.*ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia,*  
 48.*ché io che 'l vidi, a pena il mi consento*

Se em crer, leitor, agora fores lento  
 no que eu contar, não haverá surpresa,  
 .pois eu, que o vi, quase não me contento.

Sobre as metamorfoses, Auerbach (1997, p. 179), comenta que Dante nos dá a ideia de que corpo e alma se conservam juntos e, embora o aspecto externo do ente mude, sua

essência permanece, desvendando o interior real do indivíduo. Referindo-se aos ladrões do Canto XXV, Auerbach especifica que essas metamorfoses se referem a uma avaliação de suas vidas anteriores, e que, para Dante, a metamorfose seria muito mais sólida e real do que a ocorrida com Sabello e Nassídio ou Cadmo e Aretusa, já que faz parte do destino de cada ser humano. O próprio Dante, no andamento do Canto, enfatiza:

94. <i>Taccia Lucano omai là dov'e' tocca</i>	Cale Lucano enfim onde ele conta
95. <i>del misero Sabello e di Nasidio,</i>	sobre Sabello e o mísero Nassídio,
96. <i>e attenda a udir quel ch'or si scocca.</i>	e espere ouvir o que ora aui se aponta.
97. <i>Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio</i>	Cale de Cadmo e Aretusa Ovídio,
98. <i>ché se quello in serpente e quella in fonte</i>	que, se converte em versos, não o invejo,
99. <i>converte poetando, io non lo 'nvidio</i>	aquela em fonte e aquele em um ofídio,
100. <i>ché due nature mai a fronte a fronte</i>	pois duas naturezas em cotejo
101. <i>non trasmutò sì ch'amendue le forme</i>	não transmudou até que ambas as formas
102. <i>a cambiar lor materia fosser pronte.</i>	tivessem, de trocar matéria, ensejo.

Uma outra abordagem do significado do Canto XXV encontramos no Projeto da *Columbia University*, sobre Dante. Segundo Teodolinda Barolini<sup>25</sup>, o desenvolvimento desse Canto refere-se aos mistérios fundamentais do Cristianismo, à Encarnação de Cristo (Deus como ser humano) e a Transubstanciação (o pão e o vinho que se transformam em carne e sangue na Comunhão). No estudo citado podemos acompanhar a ideia de que Dante, uma vez que descreve os acontecimentos do Inferno, mostra a perversão desses mistérios, e também desvenda a seus leitores a perversão dos “mais naturais/biológicos eventos constitutivos do eu: sexo e nascimento”.

Dante, no Canto XXIV, faz uma referência à fênix que morre e renasce das próprias cinzas, ao falar de Vanni Fucci, o qual também é atacado por uma serpente, entrando em combustão e virando cinzas, das quais renasce. Segundo Barolini, haveria aí, por vias travessas, uma referência à morte e ressurreição de Cristo

Ainda conforme a pesquisadora citada, chama a atenção o fato de que Dante custa a desvendar os nomes dos ladrões, referindo-se a eles quase sempre por pronomes, e essa negativa de identificação trata de uma “negação da constituição da individualidade” – Dante se refere frequentemente ao fato de que os seres monstruosos, formados a partir da união de homens e serpentes, já “não são dois e nenhum”, portanto, nada. A autora cita, em contrapartida o *status* de Cristo, que no mistério da Encarnação tem uma natureza ao mesmo tempo divina e humana, e a Santíssima Trindade, que sendo trina, não perde as características

<sup>25</sup> The Divine Comedy by Dante Alighieri – Digital Dante Edition with Commento Baroliniano – MMXVII - University – Disponível em <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-25/> Acesso em 14-12-2017

fundamentais de seus três elementos. Para Barolini, o avesso dos mistérios cristãos que se desenrola no Inferno configura a perversão aí enfatizada por Dante.

Também quanto à perversão dos “eventos biológicos”, Barolini lembra que, observado o ataque da serpente ao homem, supõe-se aí “uma cópula obscena”, um estupro, “uma intimidade física violenta e pornográfica imposta por um ser sobre o outro”.

Outra característica notada por nós no Canto XXV é a maneira com que Dante se encarniça contra Pistoia, cidade vista, naquele tempo, como inimiga de Florença. O ato de erguer as mãos fazendo figas, descrito no início do Canto e considerado obsceno à época, refere-se ao fato de que Pistoia tinha, no alto de uma elevação e ofensivamente voltada na direção de Florença, uma escultura representando dois braços levantados com as mãos em figas.

Nesse Canto os pecadores se transformam em serpentes, que por sua vez retomam a forma dos pecadores, e assim sucessivamente. O Inferno é um lugar destinado à punição dos pecados, mas os pecadores não se arrependem, e não têm possibilidade de redenção, portanto, os castigos são sempre os mesmos e eternamente reiterados.

### CAPÍTULO III – TRADUTORES EM CENA - AS TRADUÇÕES



Gravura de Gustave Doré para o Canto XXV<sup>26</sup>  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave\\_Dor%C3%A9](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave_Dor%C3%A9)

---

<sup>26</sup>A gravura acima é uma das mais conhecidas ilustrações do Canto XXV. As edições mais antigas da *Commedia*, em suas versões de luxo, traziam as ilustrações feitas por Gustave Doré, de modo que se tornou praticamente um cânone a representação dos Cantos de Dante pelo artista francês. Com o passar do tempo, outras representações pictóricas vieram a adornar as traduções, por exemplo, estampadas recentemente na edição monumental da tradução de Ziller (2011-2012), as gravuras de Botticelli, realizadas entre 1480 e 1510 para uma antiga edição da *Commedia*, ou ainda os desenhos de Michael Mathias Prechtl na publicação, nos anos 1970, para o Circulo do Livro, na tradução em prosa de Hernâni Donato. Também a pintura de Delacroix, *Dante et Virgile aux Enfers* (1822) ilustrou a capa de edições da *Commedia* traduzida por Cristiano Martins. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave\\_Dor%C3%A9](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave_Dor%C3%A9). Acesso 10-11-2017



### 3.1 - INFERNO – CANTO XXV

Neste capítulo trazemos uma breve informação sobre cada um dos tradutores de trechos ou da *Commedia* completa elencados neste trabalho. Não se trata de uma classificação integral, uma vez que quase todos os tradutores já não se encontram entre nós, portanto seus “projetos de tradução” e “posições tradutórias” somente poderão ser supostos a partir do resultado de sua obra, e também pelo fato de alguns tradutores não terem escrito sobre suas próprias traduções, ou de não ter sido possível encontrar comentários ou críticas sobre seus trabalhos.

Em *Pour une critique des traductions: John Donne*, Berman (1995, pp.73/79), explicita que a mera expressão “crítica de traduções” já conduz a um pensamento negativo a respeito do texto traduzido, e refere que, mesmo em casos que certas análises foram feitas de modo delicado, para o autor fica implícita a impressão de que há profundas alterações e perdas. No entanto, recorda que a crítica, apesar de seu lado negativo, também tem uma face positiva, e que uma crítica que apresentasse apenas negatividade não seria verdadeira.

Para um esclarecimento do que deveria ser uma crítica produtiva, Berman (pp. 73/79) elenca uma série de itens relativos à crítica, os principais sendo:

- “quem é o tradutor” – quando o crítico busca conhecer o autor da tradução, que obras traduziu, se é autor de obras próprias, quais as línguas em que traduz, e se escreveu sobre a tradução, sua e de outros;
- “a posição tradutória” - nas palavras de Berman, o comprometimento do tradutor com a tradução, como esse tradutor se coloca frente a essa tradução, a explicação de suas escolhas;
- “o projeto de tradução”, este determinado pelos itens anteriores;
- “o horizonte do tradutor”, que seria um “conjunto de parâmetros de linguagem, literários, culturais e históricos” ao qual o tradutor está ligado, em que se ancora e que influencia a sua tradução.

Seguindo de perto as recomendações de Berman, passamos ao comentário das traduções.

A primeira tradução completa no Brasil, a do Barão da Vila da Barra, em versos livres, trazia a carga de uma tradição que exaltava o rebuscamento dos termos, o vocabulário altissonante, o que faz da leitura nos dias que correm um esforço cansativo e por vezes infrutífero, motivo pelo qual não a analisamos aqui. Traduções parciais da Divina Comédia

foram feitas através dos anos, entre as quais se incluem a tradução de dez Cantos do Purgatório, por Henriqueta Lisboa (1969), e de Seis Cantos do Paraíso, por Haroldo de Campos (1976).

Em 1965, Hernâni Donato lançou, pela editora Cultrix, a tradução completa em prosa. Em 2016, pela editora L&PM, foi lançada uma nova edição completa da Divina Comédia em prosa, traduzida por Eugênio Vince de Moraes<sup>27</sup>. Uma vez que, neste trabalho, nos interessamos pelo estudo de traduções poéticas, e a tradução em prosa tem especificidades próprias, nossa preocupação foi apenas listá-las e não serão analisadas aqui.

Devido à necessidade de um recorte mais estrito, trouxemos para este trabalho uma análise de alguns excertos, especificamente do Canto XXV do Inferno, dos tradutores: José Pedro Xavier Pinheiro, João Trentino Ziller, Cristiano Martins e Italo Eugenio Mauro, autores de traduções completas; excertos das traduções do mesmo Canto feitas por Machado de Assis, Dante Milano, Jorge Wanderley, autores de traduções parciais. Quanto a Augusto de Campos, teve a sua tradução do Canto I do Inferno incluída neste trabalho como forma de estabelecer um contraponto entre algumas teorias da tradução e a proposta transcriativa de Augusto e Haroldo de Campos. Augusto de Campos traduziu alguns Cantos do Inferno e do Purgatório, mas, como entre eles não se encontra uma tradução do Canto XXV (recorte deste trabalho), trouxemos a transcrição do Canto I do Inferno que, além de ser o Canto de abertura da *Commedia*, apresenta as ideias e as balizas do que se conhece hoje por transcrição.

### 3.1.1 – MACHADO DE ASSIS - 1874

Machado de Assis nasce em 1839; menino pobre, mestiço e epilético, órfão de mãe muito cedo, criado pela madrasta, ela também mestiça; frequenta a escola pública, tendo como madrinha a viúva de um senador e brigadeiro, proprietária da quinta onde seus pais haviam trabalhado. Estréia na literatura aos dezesseis anos, quando publica um poema no jornal Marmota Fluminense, tornando-se em seguida, aos dezessete anos, aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional<sup>28</sup> Autodidata, aprende por conta própria várias línguas. Entre suas traduções de poesia, conta-se, além do Canto XXV do *Inferno* de Dante, a de *O Corvo*,

---

Entrevista a Caroline Chang – Disponível em <http://www.lpm-blog.com.br/?tag=eugenio-vinci-de-moraes>. Acesso 28-12-2017

<sup>28</sup>Disponível em [http://www.releituras.com/machadodeassis\\_bio.asp](http://www.releituras.com/machadodeassis_bio.asp). Acesso 3-8-2016

de Edgar Allan Poe, um trecho de *Hamlet*, de Shakespeare, uma fábula de La Fontaine, um poema (*A Elvira*) de Lamartine, traduções de poemas chineses, através de traduções francesas, uma *Ode* de Anacreonte, um poema (*Estâncias a Ema*) de Dumas Filho, uma *Ode* de Chateaubriand (*Cantiga do rosto branco*).

Consta que a tradução de Machado de Assis do Canto XXV foi feita em 1874, mesmo ano em que o escritor publicou em forma de folhetins seu romance *A Mão e a Luva*, no jornal O Globo.<sup>29</sup> O Canto foi publicado mais tarde, na coletânea *Ocidentais*, e seria novamente citado por Machado, no conto “As Academias de Sião”, em *Histórias sem Data*. Em comentário, Machado nos dá uma breve ideia sobre o motivo de traduzir o Canto XXV:

[...]Comecei esta tradução por curiosidade, e conclui-a creio que por aposta comigo mesmo. Pus todo o escrúpulo em que a reprodução me saísse fiel; mas se as descrições, as imagens e as ideias passaram à nossa língua, não passou, nem poderia passar o estilo do poeta, estilo ao qual dizia Macaulay que os mais nobres modelos da arte grega deveriam ceder o passo. Esse não se traduz: soletra-se ou lê-se, conforme se conhece pouco ou muito a língua original.[...] (MACHADO DE ASSIS, 2009, *apud* Flores<sup>30</sup>)

Jean Michel Massa (1966), comentando a tradução do Canto XXV, feita por Machado de Assis, sugere que, embora parecendo um contra-senso, a escolha por traduzir esse Canto poderia ser uma “homenagem à beleza”.

Porém, quando se observa mais atentamente, o escritor realista Machado de Assis, que era também poeta parnasiano, parece ter encontrado nesse Canto características que se encaixavam perfeitamente no movimento com o qual se identificava poeticamente. O Parnasianismo respeitava as regras de versificação, não admitia grande apelo à linguagem figurada, mas também se apropriava da mitologia<sup>31</sup>, o que faz sentido para essa tradução, se atentarmos às referências no Canto às figuras mitológicas de Sabello, Nassídio, Cadmo e Aretusa, além do centauro Caco e de Hércules.

Esse movimento literário requer ainda a referência a fatos históricos, e os personagens foram, de fato, pessoas reais, pecadores, que efetivamente viveram e cometeram atos de peculato ou de roubo, que foram conhecidos em sua época, e por causa dessa infausta notoriedade, Dante os colocou naquela seção do Inferno. Sendo ainda o Parnasianismo um

<sup>29</sup> Academia Brasileira de Letras - Arquivo Machado de Assis. <http://www.academia.org.br/academicos/machado-de-assis/biografia>. Acesso 29-9-2016

<sup>30</sup> Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n3p117/34846>. Acesso em 29-09-2017.

<sup>31</sup> Enciclopédia Delta Larousse (1998). Verbetes Parnasianismo – p.4461.

movimento que preconizava a “arte pela arte”<sup>32</sup>, sem necessidade de se apoiar, para justificar sua existência, em evasivas tais como o amor, o Canto XXV tem todas as condições para ir ao encontro das exigências do tradutor.

A seguir, soluções de um trecho da tradução de 1874 de Machado de Assis:

*1-Al fine de le sue parole il ladro  
2-le mani alzò con amendue le fiche  
3-gridando: “Togli, Dio, ch’a te le squadro!”  
4-Da indi in qua mi fuor le serpi amiche  
5-érc’una li s’avvolse allora al collo  
6-come dicesse “Non vo’ che più diche”;  
7-e un’altra a le braccia, e rilegollo,  
8-ribadendo sé stessa sí dinanzi,  
9- che non potea con esse dare un crollo.  
10-Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi  
11-d’incenerarti sí che più non duri  
12-poi che ‘n mal fare il seme tuo avanzi?  
13-per tutt’i cerchi de lo ‘nferno scuri  
14-non vidi spirito in Dio tanto superbo,  
15-non quel che cade a Tebe giù da muri.  
16-El si fuggì che no parlò più verbo;  
17-e io vidi un centauro pien di rabbia  
18-venir chiamando: “Ov’è, ov’è l’acerbo?”  
19-Maremma non cred’io che tanta n’abbia,  
20-quante isce elli avea su per la groppa  
21-infìn ove comincia nostra labbia.  
22-Sovra le spalle, dietro da la coppa,  
23-con l’ali aperte li giaccia un draco;  
24-e quello affuoca qualunque s’intoppa.  
25-Lo mio maestro disse: “Questi è Caco,  
26-che, sotto ‘l sasso di monte Aventino,  
27-di sangue fece spesse volte laco.  
28-Non va co’ suoi fratei per un cammino,  
29-per lo furto che frodolente fece  
30-del grande armento ch’elli ebbe a vicino;  
31-onde cessar le sue opere bieche  
32-sotto la mazza d’Ercule, che forse  
33-gliene diè cento, e non sentì le diece”.  
34-Mentre che sí parlava, ed el trascorse,  
35-e ter spiriti venner sotto noi  
36-de’ quai né io né ‘l duca mio s’accorse,  
37-se non quando gridar: “Chi siete voi?”;  
38-per che nostra novella si ristette,  
39-e intendemmo pur ad essi poi.  
40-Io non li conoscea; ma ei seguite,  
41-come suol seguitar per alcun caso,  
42-che l’un nomar un altro convenette,  
43-dicendo: “Cianfa, dove fia rimaso?”;  
44-per ch’io, acciò che ‘l duca stesse atento,  
45-mi puosi ‘l dito su dal mento al naso.*

*Acabara o ladrão, e, ao ar erguendo  
As mãos em figas, deste modo brada:  
“Olha, Deus, para ti o estou fazendo!”  
E desde então me foi a serpe amada,  
Pois uma vi que o colo lhe prendia,  
Como a dizer: “não falarás mais nada!”  
Outra os braços na frente lhe cingia  
Com tantas voltas e de tal maneira  
Que ele fazer um gesto não podia.  
Ah ! Pistoia, por que numa fogueira  
Não ardeste tu, se a mais impuros,  
Teus filhos vão, nessa mortal carreira ?  
Eu, em todos os círculos escuros  
Do Inferno, alma não vi tão rebelada,  
Nem a que em Teas resvalou dos muros.  
E ele fugiu semproferir mais nada.  
Logo um centauro furioso assoma  
A badar: “Onde, aonde a alma danada?”  
Marema não terá tamanha soma  
De reptis quanta vi que lhe ouriçava  
O dorso inteiro desde a humana coma.  
Junto à nuca do monstro se elevava  
De asas abertasd um dragão que enchia  
De fogo a quanto ali se aproximava.  
“Aquele é Caco,—o Mestre me dizia,—  
Que, sob as rochas do Aventino, ousado  
Lagos de sangue tanta vez abria.  
“Não vai de seus irmãos acompanhado  
Porque roubou malicioso o armento  
Que ali pascia na campina ao lado.  
“Hércules com a maça e golpes cento  
Sem lhe doer um décimo ao nefando  
Pôs remate a tamanho atrevimento”.  
Ele falava, e o outro foi andando.  
No entanto em baixo vinham para nós  
Três espíritos que só vimos quando  
Atroara este grito: “Quem sois vós?”  
Nisto a conversa nossa interrompendo  
Ele, como eu, no grupo os olhos pôs.  
Eu não os conheci, mas sucedendo,  
Como outras vezes suceder é certo,  
Que o nome de um estava outro dizendo,  
“Cianfa onde ficou?” Eu por que esperto  
E atento fosse o Mestre em escutá-lo,  
Pus sobre a minha boca o dedo aberto.*

<sup>32</sup><https://pt.wikipedia.org/wiki/Parnasianismo> acesso 2-8-2016

46-*Se tu se'or, lettore, a creder lento*  
 47-*ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia,*  
 48-*ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.*

Leitor, não maravilha que aceitá-lo  
 Ora te custe o que vais ter presente,  
 Pois eu, que o vi, mal ousou acreditá-lo.

O trecho do verso 3, *ch'a te le squadro*, não tem correspondente no português, e foi resolvido por “para ti o estou fazendo!”. Literalmente seria “Toma, Deus, que a ti o ajusto!”. Esse é um caso em que o tradutor renuncia à tradução literal do verso, tendo que procurar uma maneira de contornar a inexistência da rima entre *ladro* e *squadro*, pois em português o sinônimo de *ladro* é “ladrão”, palavra próxima, porém oxítona, modificando totalmente a rima, ou então “gatuno”, “larápio”, palavras trissílabas, e além disso inadequadas ao contexto, uma por ser muito coloquial, outra excessivamente altissonante, fugindo da simplicidade do termo banal usado por Dante.

Na frase do verso 8, *ribadendo sé stessa sí dinanzi*, que em italiano se refere ao ato de rebater a ponta de um prego de forma a prendê-lo firmemente na madeira – o que metaforicamente a serpente fez em relação ao homem – a solução encontrada dá uma ideia bastante próxima do original.

Tratando-se do verso 11, *de incinerarti si che piú non duri*, foi transformado em “se a mais impuros”, e, a seguir, em “Teus filhos vão, nessa mortal carreira?”, perdendo-se, ao deixar de lado o teor do verso 12, *poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?*, a ideia da semente trazida, segundo a lenda, pelos soldados de Catilina, escória da sociedade que teria fundado Pistoia. Dante faz uma referência, uma citação aos antepassados dos pistoienses, enquanto Machado traz uma nova ideia, fazendo recair sobre os descendentes dos habitantes da cidade ônus das más ações. Se o objetivo primeiro dos tradutores tradicionais é sempre a conservação do sentido, este é um caso em que o sentido foi totalmente invertido, porém houve a compensação com a palavra “carreira”, que, de certa forma, retoma a ideia de continuidade entre antepassados e descendentes.

Nos versos 26 *che, sotto 'l sasso di monte Aventino*, traduzido como “Que, sob as rochas do Aventino, ousado” e 32, *sotto la mazza d'Ercule, che forse*, traduzido como “Sem lhe doer um décimo ao nefando” houve o acréscimo de dois adjetivos para compor o verso e obter a rima, “ousado” e “nefando”, e este último adjetivo remete, por suas implicações de “perverso”, “malvado”, às *opere biece* (obras más) do centauro Caco.

Para Bizarri (1965, *apud* Augusto de Campos, 2003, p. 182), na época essa era a tradução mais perfeita em português “não apenas pela correta interpretação e pelo respeito à forma métrica original, mas também por conservar ao máximo, compativelmente com a diferença linguística, o ritmo e o estilo de Dante”. Bizarri assinala que esse Canto viria a ser

reputado pela crítica como “um dos mais interessantes e complexos do poema, devido aos problemas de técnica expressiva e de linguagem poética impostos pela ousadia da figuração”.

Podemos encontrar, ainda uma vez, em *A tarefa do tradutor*, uma indicação do fenômeno que se apresenta em quase todas as traduções mais antigas da *Commedia*: para Benjamin (2008, p. 70), o original sofre alterações, embora continue vivo, pois vida é tudo que se transforma e se renova; haveria modificações e amadurecimento numa pós-vida das palavras do autor, que seriam, na época em que foram escritas, “uma tendência de sua linguagem poética”, mas que então poderiam não mais existir como tal. Na visão de Benjamin, um novo ponto de vista poderia ser observado no que está estruturado: o que parecia novidade, agora poderia não apresentar o frescor de antes, e o que era moderno antigamente poderia estar agora datado.

Machado põe nessa tradução a concisão, um fator constante em sua própria obra. Estão ausentes grande parte dos adjetivos comumente encontrados em outras traduções do mesmo Canto, as inversões são mínimas, assim como o apoio dos gerúndios para término das frases.

### 3.1.2 – JOSÉ PEDRO XAVIER PINHEIRO– 1888

Intelectual de uma época em que se podia até mesmo encontrar um Imperador-tradutor, como é o caso de Dom Pedro II, que traduziu partes da *Commedia*<sup>33</sup>, há, além disso, a possibilidade de que a tradução poética do Canto XXV feita por Machado de Assis tenha levado Pinheiro a tentar uma empresa mais arrojada.

Isadora Maleval (2012) explicita alguns dados<sup>34</sup> que podem dar uma ideia do contexto histórico em que esse tradutor se situava. Baiano, nascido em 1822, Xavier Pinheiro tinha o curso de humanidades e era membro do Conservatório Dramático. Jornalista, oficial da Secretaria dos Negócios da Justiça do Império e da Secretaria do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, e, além da tradução da *Commedia*, autor de obras didáticas como o “Epítome de História” e um compêndio sobre gramática do português, nunca publicado. Xavier Pinheiro era funcionário público, foi autor de compêndios escolares e de dois

<sup>33</sup>Cf. artigo de Romeu Porto Daros sobre essa tradução. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2063/1898>. Acesso 12-12-2017

<sup>34</sup>cf.artigode.IsadoraTavaresMaleval.Disponível.em: [http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276708595\\_ARQUIVO\\_TextoparaANPUH2010.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276708595_ARQUIVO_TextoparaANPUH2010.pdf). Acesso em 04-12-2015.

romances, além de três peças teatrais<sup>35</sup>. Contam-se ainda traduções de obras tão heterogêneas quanto tratados sobre agricultura e uma obra sobre retórica religiosa, porém, não há referências a uma obra em versos.

Quando procuramos observar o viés teórico que Xavier Pinheiro poderia ter empregado para traduzir a Divina Commedia, nos damos conta de que não havia na época aquilo a que hoje chamamos de “teorias de tradução”, embora o texto de Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, de 1835, pudesse ser conhecido de muitos tradutores, e antes disso, as teorias de Cícero e os ditames de São Jerônimo sobre o assunto já pudessem fazer parte do cabedal de conhecimento dos eruditos.

A tradução de Xavier Pinheiro:

*1-Al fine de le sue parole il ladro  
2-le mani alzò con amendue le fiche  
3-gridando: “Togli, Dio, ch’a te le squadro!”  
4-Da indi in qua mi fuor le serpi amiche  
5-perch’una li s’avvolse allora al collo  
6-come dicesse “Non vo’ che più diche”;  
7-e un’altra a le braccia, e rilegollo,  
8-ribadendo sé stessa sí dinanzi,  
9-che non potea con esse dare un crollo.  
10-Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi  
11- d’incenerarti sí che più non duri  
12-poi che ‘n mal fare il seme tuo avanzi?  
13-Per tutt’i cerchi de lo ‘nferno scuri  
14-non vidi spirto in Dio tanto superbo,  
15-non quel che cade a Tebe giú da’ muri.  
16-El si fuggí che no parlò più verbo;  
17-e io vidi un centauro pien di rabbia  
18-venir chiamando: “Ov’è, ov’è l’acerbo?”  
19-Maremma non cred’io che tanta n’abbia  
20-quante bisce elli avea su per la groppa  
21-infín ove comincia nostra labbia.  
22-Sovra le spalle, dietro da la coppa,  
23-con l’ali aperte li giaccia un draco;  
24-e quello affuoca qualunque s’intoppa.  
25-Lo mio maestro disse: “Questi è Caco,  
26-che, sotto ‘l sasso di monte Aventino,  
27-di sangue fece spesse volte laco.  
28-Non va co’ suoi fratei per un cammino,  
29-per lo furto che frodolente fece  
30-del grande armento ch’elli ebbe a vicino;  
31-onde cessar le sue opere bieche  
32-sotto la mazza d’Ercule, che forse  
33-gliene diè cento, e non sentí le diece”  
34-Mentre che sí parlava, ed el trascorse,  
35-e tre spiriti venner sotto noi,*

Assim dizia o roubador e, alçando  
Ambas as mãos, que figuravam figas  
“Toma, ó Deus” exclamou “o que eu te mando”.  
Serpes me foram desde então amigas:  
Porque logo uma ao colo se enroscava,  
Como a dizer: - “Não quero que prossigas!”  
Tolhendo-lhe outra os braços, se enlaçava  
Diante sobre o peito, e o movimento  
Com rebatido vínculo atalhava.  
Ah! Pistóia! ah! Pistóia! o incendimento  
Teu decreto, extinguido nome impuro,  
Pois dás da estirpe tua ao vício aumento!  
Tão soberbo não vi no abismo escuro,  
Contra Deus outro esp’rito; nem o ousado,  
Que de Tebas caiu morto do muro.  
Sem mais dizer fugira o condenado.  
Eis rábido centauro vi correndo  
A gritar: - “onde está o celerado ?”  
Nem tem Marema de répteis horrendo  
Bando igual ao que o dorso carregava  
Té onde a humana forma está-se vendo.  
Na espádua, abaixo da cerviz pousava,  
As asas estendendo, atroce drago,  
Que fogo a quanto encontra arresava.  
“É Caco”- o Mestre diz - “ que a imane estrago  
Afeito do Aventino se aprazia,  
Sob as penhas, de sangue em fazer lago.  
“Dos seus irmãos não segue a companhia,  
Por haver depredado, fraudulento,  
Armentio, que próximo pascia.  
“Tiveram fim seus crimes: golpes cento  
Sobre ele desfechou de Alcide a clava:  
Aos dez perdera já a vida o alento”.-  
Foi-se o centauro enquanto assim falava.  
Abaixo eis três espíritos chegando,

<sup>35</sup>Disponível em [https://pt.wikisource.org/wiki/Autor:Jos%C3%A9\\_Pedro\\_Xavier\\_Pinheiro](https://pt.wikisource.org/wiki/Autor:Jos%C3%A9_Pedro_Xavier_Pinheiro). Acesso 03-08-2016.

36-de' quai né io né 'l duca mio s'accorse	Nos quais nenhum de nós ida atentava
37-se non quando gridar: "Chi siete voi ?";	"Quem sois ?"—romperam súbito bradando.
38-per che nostra novella si ristette,	A narração então suspende o Guia;
39-e intendemmo pur ad essi poi.	E só deles curamos, escutando.
40-Io non li conoscea; ma ei seguette,	Nenhum dessa companhia eu conhecia.
41-come suol seguitar per alcun caso,	Mas estão, como às vezes acontece,
42-che l'un nomar un altro convenette,	Um, chamando por outro, assim dizia:
43-dicendo: "Cianfa, dove fia rimaso ?";	"Onde é Cianfa, que assim desaparece?"
44-per ch'io, acciò che 'l duca stesse atento,	Dedo nos lábios fiz nesse momento
45-mi puosi 'l dito su dal mento al naso.	A Virgílio sinal por que atendesse.
46-Se tu se'or, lettore, a creder lento	Em crer o que eu contar se fores lento,
47-ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia,	Não há de ser, leitor, para estranhado;
48-ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.	Quase o que eu vi descrê meu pensamento.

Neste fragmento, no verso 3: *gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!"* percebe-se que a tradução "Toma, ó Deus" exclamou 'o que eu te mando'" se atém ao sentido do original, com exceção do trecho sublinhado, *ch'a te le squadro*, que se refere a ajustar com o esquadro, tal como o faria um pedreiro, e que foi alterado para um termo que fizesse rima.

Também o verso 10, *Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi* – que originalmente pergunta ao Conselho de Pistoia por que não delibera (*stanzi*) sobre o incêndio da cidade, suas iniquidades, e transforma-se em "o incedimento teu decreto". Pinheiro, atendo-se ao vocábulo "decreto", procura formar uma semelhança, uma sorte de compensação; a pergunta torna-se uma afirmação e uma ordem. Dante, aqui, não ordena, pergunta, e a continuação da frase: *si che più non duri* – que significa "assim que mais não perdure" – foi alterada para "extinguido nome impuro", sem remota relação com a frase de Dante, configurando um acréscimo para obtenção da rima.

O verso 16 acrescenta um substantivo "o condenado", para fazer rima com o verso 18, "o celerado"; os versos 19 e 20 se valem do preenchimento da frase com "de répteis o horrendo bando"; o adjetivo "atroc" vem a seguir para completar o verso.

"Imane estrago Afeito do Aventino se aprazia" aponta os crimes de Caco, sem que Dante tenha mencionado dessa forma, pois, no verso 26 diz somente *che, sotto 'l sasso di monte Aventino*. Podemos falar aqui até mesmo de uma forma de recriação *avant la lettre*. "Afeito", sinônimo para acostumado, retoma *spesse*, "muitas vezes". Dante, em sua expressão lacônica, diz apenas "Este é Caco, que, sob a rocha do monte Aventino, de sangue fez muitas vezes lago". Para facilitar a rima, Xavier Pinheiro estende o verso, introduzindo uma noção de destruição e o suposto prazer do Centauro em matar. Temos então um caso de tradutor/autor, criando e recriando o texto.



No verso 32, *sotto la mazza d'Ercule, che forse* - *Ercule* é substituído por Alcide, o outro nome pelo qual o semideus é conhecido. Isso certamente não altera a compreensão, e é caso único entre as traduções cotejadas.

Gerúndios e participios são usados para completar o verso:

- 1.alçando –
- 3.mando –
- 17. correndo –
- 21. vendo -
- 23. estendendo –
- 29. depredado –
- 35.chegando –
- 37. bradando –
- 39. escutando.

E, enquanto isso, o texto incha,

*10-Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi*  
*11- d'incenerarti sí che piú non duri*

Ah! Pistóia! ah! Pistóia! o incendimento  
 Teu decreto, extinguido nome impuro,

*25-Lo mio maestro disse: “Questi è Caco*  
*26-che, sotto ‘l sasso di monte Aventino,*

,“É Caco”– o Mestre diz – “ que a imane estrago  
 Afeito do Aventino se aprazia,

e as inversões se sucedem:

*19-Maremma non cred'io che tanta n'abbia*  
*21-infìn ove comincia nostra labbia.*  
*23-con l'ali aperte li giaccia un draco;*  
*28-Non va co' suoi fratei per un cammino*  
*32-sotto la mazza d'Ercule, che forse*

Nem tem Marema de répteis horrendo  
 Té onde a humana forma está-se vendo.  
 As asas estendendo, atroje drago,  
 ,“Dos seus irmãos não segue a companhia,  
 Sobre ele desfechou de Alcide a clava:

O trecho acima descreve bem a dificuldade apontada por Benjamin, a respeito do envelhecimento de uma tradução: A *Commedia*, traduzida por Xavier Pinheiro no fim do século XIX, mostra as marcas linguísticas de uma época em que o Parnasianismo era a moda na poesia. O rebuscamento nas expressões literárias era valorizado, o que poucos autores, a exemplo de Machado de Assis, deixavam de seguir.

*9-che non potea con esse dare un crollo.* Com rebatido vínculo atalhava;

vínculo pode ser um sinônimo de nó; efetivamente a serpente se enrolava no pecador, que não podia fazer um movimento (*crollo*) daí a ideia dos nós, que, no entanto, sobrecarrega a tradução.

*17-e io vidi un centauro pien di rabbia* Eis rábido centauro vi correndo

rábido é um termo erudito, do latim *rabidu* (Ferreira, p.1179).

*23-con l'ali aperte li giaccia un draco;* As asas estendendo, atroce drago.

atroz - do latim *atroce*, (Ferreira, p. 159). O tradutor escolheu usar a palavra latina em vez de *atroz*.

Notamos que, com as palavras usadas nos exemplos o tradutor buscava compor a métrica, que não alcançaria se tivesse posto seus sinônimos, “nó”, “raivoso” e “atroz”, sendo os dois casos perfeitamente cabíveis na época de Pinheiro. No entanto, o significado pode não ser tão claro para alguns leitores atuais.

### 3.1.3 - JOÃO TRENTINO ZILLER -1953



Mapa do Inferno, ilustração de Sandro Botticelli para a Divina Commedia, c.1485<sup>36</sup>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Divine\\_Comedy\\_Illustrated\\_by\\_Botticelli](https://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Comedy_Illustrated_by_Botticelli)

Nascido no Tirol, em 1878, primeiro padre, depois pastor metodista, professor de latim, português, geografia, história, autor de *Pequenos Reparos Filológicos*, *A verdadeira chave dos Lusíadas*, *Geografia Política do Mundo*, Ziller lança, em 1953, a tradução em português da *Divina Comédia*, a qual será relançada em 1978. Depois, em 2011/2012, a tradução vem novamente a público numa edição monumental, com os desenhos feitos por Botticelli para a *Commedia* entre 1480 e 1510.

Nas palavras do próprio Ziller no fac-símile do prefácio da primeira edição, podemos observar o enfoque tradutório utilizado:

Confesso que não tentei traduzir o pensamento, acompanhando fielmente a letra, mas interpretando o gênio. Aliás, construções e formas diferentes,

<sup>36</sup> Disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Divine\\_Comedy\\_Illustrated\\_by\\_Botticelli](https://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Comedy_Illustrated_by_Botticelli). Acesso 12-12-2017

A ilustração mostrada acima dá início ao Inferno na edição mais recente da tradução de Ziller. Cada Canto vem encabeçado por uma das imagens desenhadas por Botticelli, e embora faltem à coleção original cinco gravuras, quatro delas foram substituídas por gravuras feitas por um discípulo de Botticelli, e a última faltante, uma do Paraíso, foi deixada em branco. A edição é bastante diferente das mais conhecidas, uma vez que o texto, segundo os comentários na própria edição, “preserva a orientação dos desenhos e dos textos na página, fazendo com que o livro seja lido verticalmente, de cima para baixo”, como era a forma original pensada por Botticelli. No livro traduzido, apresenta-se o desenho e, nas duas páginas seguintes, em uma, o texto em italiano e, a seguir, na outra, a tradução.

inevitáveis na passagem para outro idioma, não alteram a essência do conjunto. (ZILLER, 2012, p. 66)

Em artigo que comenta o lançamento dessa tradução da *Commedia*, Lucchesi (2011) destaca que, seguindo a tradição brasileira, “a nova edição da *Commedia* integra-se nas falhas e acertos de nossa tradição” e que a complexidade da obra, levada para outros idiomas, acaba sempre por ser simplificada em suas asperezas e obscuridades, e ainda tendo escamoteadas as “palavras infames” e os “notáveis neologismos que parecem esmaecidos e bem comportados, longe da alta voltagem do texto de partida”.

Sterzi, Referindo-se à mesma reedição da tradução de Ziller, comenta que

[...]é uma tradução mais eficaz no conjunto do que no detalhe: se a lemos em comparação verso a verso com o original, pode soar claudicante; mas se a lemos menos atentos à força singular das formulações vocabulares e figurativas do que à fluidez da sucessão dos fatos é proveitosa.[...] (STERZI, 2011).<sup>37</sup>

O crítico prossegue dizendo que Ziller tem inclinação para abstratizar que é sólido em Dante, banalizando as frases, além de buscar interpretar as metáforas dantescas, enquanto dilui a originalidade de Dante em lugares-comuns.

Trata-se da primeira tradução completa da *Commedia* editada no Brasil no Século XX, após tanto tempo de hegemonia da tradução de Xavier Pinheiro. No entanto, como nos alerta Arrojo (1993,p.19) o tradutor faz parte do seu tempo, do seu entorno, e traz consigo um cabedal de conhecimentos, dos quais não pode fugir quando traduz. No caso de Ziller, as escolhas tradutórias parecem remeter a um cenário senão semelhante, bastante próximo ao que determinou a tradução de Xavier Pinheiro, calcada no parnasianismo da época, e segue a mesma prescrição quanto às inversões e adjetivações, deixando de lado a ordem direta e a parcimônia dantesca.

Editada pela primeira vez em 1953, a tradução de João Trentino Ziller viria a público em duas outras oportunidades, 1978 e 2011/ 2012. Benjamin nos alerta sobre as modificações que pode sofrer o original, e que assim também uma tradução é vítima do tempo em que foi realizada. Expressões e construções bem aceitas na década de 1950 mostram-se hoje datadas, se bem que não cheguem a soar incompreensíveis. Porém, não apenas os termos

---

<sup>37</sup> Disponível em [http://www.editorapeiropolis.com.br/wpcontent/uploads/2011/03/Clipping\\_OESP\\_26.02.11.pdf](http://www.editorapeiropolis.com.br/wpcontent/uploads/2011/03/Clipping_OESP_26.02.11.pdf)  
f. Acesso em 12-12-2017

antiquados soam estranhos: ausentes em Dante, aqui se observam os acréscimos para facilitar a rima, além dos adjetivos.

A seguir, a tradução de João Trentino Ziller

1-Al fine de le sue parole il ladro  
2-le mani alzò con amendue le fiche.  
3-gridando: “Togli, Dio, ch’a te le squadro!”  
 4-Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,  
 5-perch’una li s’avvolse allora al collo,  
 6-come dicesse “Non vo’ che più diche”;  
7-e un’altra a le braccia, e rilegollo,  
8-ribadendo sé stessa sí dinanzi,  
9-che non potea con esse dare un crollo.  
10-Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi  
11-d’incenerarti sí che più non duri,  
12-poi che ‘n mal fare il seme tuo avanzi ?  
 13-Per tutt’i cerchi de lo ‘nferno scuri  
 14-non vidi spirto in Dio tanto superbo,  
 15-non quel che cade a Tebe giù da’ muri.  
 16-El si fuggì che no parlò più verbo;  
 17-e io vidi un centauro pien di rabbia  
 18-venir chiamando: “Ov’è, ov’è l’acerbo?”  
 19-Maremma non cred’io che tanta n’abbia,  
 20-quante bisce elli avea su per la groppa  
 21-infin ove comincia nostra labbia.  
 22-Sovra le spalle, dietro da la coppa,  
 23-con l’ali aperte li giaccia un draco;  
 24-e quello affuoca qualunque s’intoppa.  
25-Lo mio maestro disse: “Questi è Caco  
26-che, sotto ‘l sasso di monte Aventino,  
27-di sangue fece spesse volte laco.  
28-Non va co’ suoi fratei per un cammino,  
29-per lo furto che frodolente fece  
30-del grande armento ch’elli ebbe a vicino;  
31-onde cessar le sue opere bieche  
32-sotto la mazza d’Ercule, che forse  
33-gliene diè cento, e non sentí le diece”.  
 34-Mentre che sí parlava, ed el trascorse,  
 35-e tre spiriti venner sotto noi,  
 36-de’ quai né io né ‘l duca mio s’accorse,  
 37-se non quando gridar: “Chi siete voi?”;  
 38-per che nostra novella si ristette,  
 39-e intendemmo pur ad essi poi.  
 40-Io non li conoscea; ma ei seguette,  
 41-come suol seguir per alcun caso,  
 42-che l’un nomar un altro convenette,  
 43-dicendo: “Cianfa, dove fia rimaso?”;  
44-per ch’io, acciò che ‘l duca stesse atento  
45-mi puosi ‘l dito su dal mento al naso.  
46-Se tu se’or, lettore, a creder lento  
 47-ciò ch’io dirò, non sarà maraviglia,  
 48-ché io che ‘l vidi, a pena il mi consento.

Após isto, o ladrão, em ato obsceno,  
 ambas as mãos aos céus ergueu, bradando:  
 Toma, infame, é para ti, Deus, que aceno”.  
 “Foram-me então as serpes bajulando,  
 pois uma lhe envolveu forte a garganta,  
 para impedi-lo de seguir falando;  
 os braços outra quase lhe quebranta  
em envolver-lhos e se torce à frente  
a lhe tirar a ação qualquer e quanta.  
Por que não marcas imediatamente,  
Pistoia, a tua destruição total,  
pois que superas tua vil semente ?  
 Do tormento em nenhum ciclo infernal  
réu achei contra Deus assim soberbo  
 nem o gigante, em Tebas colossal.  
Rápido, após, fugiu sem dizer verbo.  
 Vi um centauro ali chegar, raivoso,  
 gritando: “Onde, onde está o vil acerbo?”  
 No brejo de Marema, venenoso,  
 tantas serpentes não habitam, creio,  
 quantas tinha no corpo esse monstruoso;  
 de asas abertas um dragão no meio  
 dos ombros carregava e tudo inflama  
 o que resvala no seu corpo feio.  
 ,“Caco, me disse o Mestre, ele se chama”,  
que na aventina rocha recortada  
com sangue transformou a greda em lama.  
 Dos seus irmãos não segue a mesma estrada,  
que o roubo dos armentos fraudulento  
impõe-lhe mais difícil caminhada.  
Da hercúlea maça golpes mais de cento  
lhe destruíram intenções malditas:  
do inferno dez lhe abriram o aposento.”  
 Enquanto essas palavras eram ditas  
 Caco passou e três ombras chegavam,  
 que nos foi dado ver só, quando, aflitas,  
 olhando para nós: “Quem sois ?” gritavam.”  
 Calamo-nos, então; nosso cuidado  
 foi observar os três que conversavam.  
 Eu não os conheci, mas, como é dado  
 na conversa chamar-se mutuamente,  
 aconteceu que um deles, perturbado,  
 disse: “Cianfa por que está ausente ?  
 onde ficou ?”Por isto supliquei  
ao caro Mestre, em modo reverente,  
silêncio e observação. Leitor, não sei  
 se tardo a crer será o que declaro  
 porém, se o fores, não me admirarei;  
 eu mesmo achei o fato incrível, raro.

A primeira *terzine* segue as soluções dos tradutores anteriores. Porém, Ziller, fugindo à inevitável suavização da imprecação insultuosa a Deus: “*Togli, Dio, ch’a te le squadro!*”, antepõe ao nome sagrado um adjetivo injurioso “infame”, como uma forma de compensação.

O verso 8, *ribadendo sé stessa sí dinanzi*, foi solucionado como “em envolver-lhos e se torce à frente”, embora *ribadendo* tenha o mesmo significado de “rebatendo” em português, e pudesse ser empregado sem alterar o som e o sentido.

Uma serpente se atira ao pescoço da vítima, outra se enrola em seus braços, impedindo seus movimentos: no verso 9, *che non potea con esse dare un crollo*, e ela não consegue se mexer: “Os braços outra quase lhe quebranta” é uma explicação excessiva.

Enquanto que, no verso 11, *d’incenerarti sí che piú non duri*— “de incendiar-te até que mais não dures”, torna-se “Pistoia, a tua destruição total”, o tradutor não foge do tema, apesar de não fazer referência à destruição pelo fogo preconizada por Dante. Traduzido por “pois que superas tua vil semente?”, o verso 12, *poi che ‘n mal fare il seme tuo avanzi?* mantém a referência folclórica à semente (do povo), trazida por Catilina, general romano cujas tropas, formadas pela escória dos soldados, teriam fundado Pistoia.

No verso 26, o adjetivo “aventina” recupera *che, sotto ‘l sasso di monte Aventino*, com a frase “que na aventura rocha recortada”. Já o verso 27, *di sangue fece spesse volte laco*, que ficou - “com sangue transformou a greda em lama”, muda o verso dantesco, perdendo-se a hipérbole do lago de sangue.

No verso 30 “impõe-lhe mais difícil caminhada”, e “do inferno dez lhe abriram o aposento” verso 33, são acréscimos que se justificam para compor a rima e dar explicações. A inversão dos versos, o 32 pelo 31 não altera o teor da *terzine*.

No verso 34, notamos o uso da palavra “ombras” — *ombra*, plural *ombre*, “sombra” em italiano. A utilização da palavra “sombras” não alteraria o número de sílabas, pela elisão entre o “s” final de “três” e o inicial de “sombras”. Versos 35 e 36: o adjetivo “aflitas” e a frase “olhando para nós”, inserção para completar o verso, e o acréscimo de vários advérbios, com o mesmo objetivo; além disso, a sonoridade das rimas dantescas se modifica.

Já nos versos 44, 45 e 46 o tradutor perde a oportunidade de recuperar o gesto, comum até hoje, de levar o dedo aos lábios pedindo silêncio, substituído por uma inversão de atitude; em Dante é um gesto simples, cotidiano, mas que aqui se transforma em “súplica” e “reverência”. A seguir, verificamos que a *terzine* 46, 47 e 48, que forma um todo, frase que deveria terminar no verso 48, se alonga até o verso 49.

No verso 14, *spirto* foi trocado por “réu”; no verso 15, *non quel che cade a Tebe giú da’ muri* se transformou em “nem o gigante, em Tebas colossal”, que escamoteia a informação da queda e ainda acresce um substantivo e um adjetivo; verso 19: “No brejo de Marema, venenoso” junta uma informação sobre a condição do local, e outro adjetivo para fazer a rima com “monstruoso”, no verso 21.

Os versos sublinhados mostram os trechos em que o tradutor, para preencher o verso e completar a rima, tomou a liberdade de acrescentar palavras inexistentes no original: “em ato obsceno” e “infame”: o apoio de dois adjetivos; o gerúndio, que modifica o sentido de *amiche*, em que o poeta considera “amigas” as serpentes, e que em “bajulando”, inverte o sentido da frase e as serpentes se tornam adúladoras do poeta.

Há ainda os hipérbatos recorrentes nesta tradução, recurso utilizado também na tradução de Xavier Pinheiro.

### 3.1.4 - DANTE MILANO – 1953

Nasce no Rio de Janeiro em 1899, morre em Niterói em 1991. Só se ausenta dessa região para uma visita ao pintor Cândido Portinari, no interior de São Paulo. Seu pai, um músico, abandonou a família quando Milano era criança; sem recursos para estudar na escola regular, faz-se autodidata, aprende línguas, trabalha em jornais (Jornal da Manhã, Gazeta de Notícias), depois vem a ser funcionário público. Conhece e se torna amigo de escritores, tais como Olegário Mariano e Manuel Bandeira; traduz Horácio e Dante.

Embora seja um poeta ligado ao movimento modernista, não publica seus poemas e textos com a mesma frequência dos escritores dessa época e na ocasião do auge do Modernismo. Pelo contrário, frequentemente inutiliza suas produções, e apenas em 1948 publica um primeiro e único livro: “Poesias”, com cerca de 140 poemas, sendo por isso, na aceção de Vinícius de Moraes, um “poeta bissexto”. Sérgio Buarque de Holanda, em artigo de março de 1949, ao comentar o lançamento do livro de Milano, afirma que o envolvimento do poeta com o modernismo significou apenas “quando muito, um enriquecimento de expressão, jamais uma abdicação deliberada de sua modalidade originária”, pois “sempre se conservou rigorosamente à margem de inovações literárias que pouco lhe ofereciam de atraente, a ele que bebera em fontes antigas e puras.”<sup>38</sup>

---

Cf. Leituras da poesia de Dante Milano em jornais, de Vanessa Moro Kukul. Disponível em [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491262684.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491262684.pdf).

Sobre a tradução de poesia, o próprio Milano (1979, p. 292) se manifesta dizendo que o poema, que demorou tanto para nascer e deixar de ser apenas um sonho, padece ao ser transportado para a indiferença de uma língua estranha, na qual “irá perder para sempre o som intraduzível, a cor indefinível”. Além disso, acrescenta o autor, esse verso inflexível, criado por muito tempo de elucubração, será visto a seguir partido, tendo suas palavras recombinadas, e isso será uma violação da obra do poeta.

Durante muitos anos, Dante Milano fica encarregado do Museu da Magia Negra da Polícia Civil do Rio de Janeiro. Correa (2013)<sup>39</sup>, em uma pesquisa sobre “o tombamento (1938) do Museu da Magia Negra da Polícia Civil/RJ (Correa, 2008), explica que esse Museu foi dirigido por Milano por muitos anos e, na opinião do crítico, essa seria a origem de “marcas indelévels na sua poesia”, relativas, segundo o crítico, ao “imaginário do mal”<sup>40</sup>, fartamente disseminado pelas salas e instalações do museu.

No entanto, quando observamos atentamente a obra de Milano, vemos que a erudição do poeta alcançava dimensões mais vastas, não cingida apenas a essa vertente preconizada pelo crítico. O poeta realizou estudos sobre Mallarmé, Leopardi, Augusto dos Anjos, e traduziu Baudelaire e Dante; se se pode falar de alguma influência, podemos observar que Milano (1979, p. 132) faz ecoarem no seu poema *Metamorfoses* as transformações do Canto XXV, a cuja tradução se dedicou.

Em 1988, a Academia Brasileira de Letras lhe concedeu o prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da obra.<sup>41</sup>

Entre os três cantos do Inferno que traduziu, Dante Milano incluiu o XXV, e esta aproxima-se da tradução de Machado de Assis: concisa, com poucos adjetivos, evitando os hipérbatos. Analisamos a tradução como se apresenta na edição de 1953, dos Cadernos de Cultura do MEC, uma vez que, na edição de 1979, da obra completa do tradutor, há algumas alterações.

Dante Milano:

1-Al fine de le sue parole il ladro  
2-le mani alzò con amendue le fiche,  
3-gridando: “Togli, Dio, ch’a te le squadro!”

Assim disse o ladrão, e levantando  
bem alto ambas as mãos fazendo figas  
exclamou: “Toma, Deus! É a Ti que as mando!”

---

A autora faz referência ao artigo de Sérgio Buarque de Holanda Mar enxuto, publicado no *Diário de Notícias*, Quarta Seção, Rio de Janeiro, 06/03/1949.

<sup>39</sup>[http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/posteres\\_iv\\_congresso/mesas\\_iv\\_congresso/mr58-alexandre-fernandes-correa.pdf](http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/posteres_iv_congresso/mesas_iv_congresso/mr58-alexandre-fernandes-correa.pdf)

<sup>40</sup> Corrêa, Alexandre Fernandes. Análise cultural do torrão dos infernos: imaginário do mal nas poéticas de Dante Milano e Nauro Machado. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Dez 2012, no.40, p.213-233. ISSN 2316-4018  
 Cf. o trabalho de Alexandre Fernandes Correa, A experiência da poesia do amor em Dante Milano. Ver referências.



4-Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,  
 5-perch'una li s'avvolse allora al collo,  
 6-come dicesse "Non vo' che più diche";  
 7-e un'altra a le braccia, e rilegollo,  
 8-ribadendo sé stessa sí dinanzi,  
 9-che non potea con esse dare un crollo.  
 10-Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi  
 11-d'incenerarti sí che più non duri,  
 12-poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?  
 13-Per tutt'i cerchi de lo 'nferno scuri  
 14-non vidi spirito in Dio tanto superbo,  
 15-non quel che cade a Tebe giú da' muri.  
 16-El si fuggí che no parlò più verbo;  
 17-e io vidi un centauro pien di rabbia  
 18-venir chiamando: "Ov'è, ov'è l'acerbo?"  
 19-Maremma non cred'io che tanta n'abbia,  
 20-quante bisce elli avea su per la groppa  
 21-infín ove comincia nostra labbia.  
 22-Sovra le spalle, dietro da la coppa,  
 23-con l'ali aperte li giaccia un draco;  
 24-e quello affuoca qualunque s'intoppa.  
 25-Lo mio maestro disse: "Questi è Caco,  
 26-che, sotto 'l sasso di monte Aventino,  
 27-di sangue fece spesse volte laco."  
 28-Non va co' suoi fratei per un cammino,  
 29-per lo furto che frodolente fece  
 30-del grande armento ch'elli ebbe a vicino;  
 31-onde cessar le sue opere bieche  
 32-sotto la mazza d'Ercule, che forse  
 33-gliene diè cento, e non sentí le diece".  
 34-Mentre che sí parlava, ed el trascorse,  
 35-e ter spiriti venner sotto noi,  
 36-de' quai né io né 'l duca mio s'accorse,  
 37-se non quando gridar: "Chi siete voi?"  
 38-per che nostra novella si ristette,  
 39-e intendemmo pur ad essi poi.  
 40-Io non li conoscea; ma ei seguette,  
 41-come suol seguitar per alcun caso,  
 42-che l'un nomar un altro convenette,  
 43-dicendo: "Cianfa, dove fia rimaso?"  
 44-per ch'io, acciò che 'l duca stesse atento,  
 45-mi puosi 'l dito su dal mento al naso.  
 46-Se tu se'or, lettore, a creder lento  
 47-ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia,  
 48-ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.

Tenho agora as serpentes por amigas,  
 que uma, enroscada, lhe apertou a goela  
 como a lhe dizer: "Nada mais digas",  
 e outra logo em seus braços se enovela  
formando tantos nós e tantas peias  
que ele não pôde libertar-se dela.  
 Ah, Pistoia, por que não te incendeias,  
 para que não perdures, já que impuros  
 crimes são mal de raça em tuas veias!  
 Nem nos antros do Inferno mais escuros  
 vi alma contra Deus tão revoltada,  
 nem o tebano que caiu dos muros.  
 Ele foi indo, sem dizer mais nada;  
 e um centauro furioso o perseguia  
 bradando: "Onde, onde estás, alma danada?"  
 Nem na Maremma há tanta bicharia  
 quanto em sua garupa pululando  
 vi, até o ponto em que homem se fazia.  
 Em seus ombros, à nuca se agarrando,  
 de asas abertas, um dragão estava  
 em sua volta fogo vomitando.  
 "Aquele é Caco,— o Mestre me explicava —  
 que escondido nas rochas do Aventino  
 lagos de sangue entorno derramava.  
 Longe de seus iguais, outro destino  
 segue, porque com fraude o furto fez  
 do vizinho rebanho; desatino  
 que pôs fim a seus atos, sob os pés  
 e sob a clava de Hércules lhe dando  
 cem golpes, de que apenas sentiu dez."  
 Enquanto assim falava e o outro ia andando,  
 três espíritos vieram até nós,  
 que eu e o meu guia só notamos quando  
 de perto nos gritaram: "Quem sois vós?"  
 pelo que interrompendo aquele caso  
 atentos fomos ao que vinha após.  
 Eu não os conhecia, mas acaso,  
 como acontece, um deles revelou-me  
 quem era outro que vinha com atraso,  
 quando: "E Cianfa, onde está?" lhe disse o nome;  
 e ante o meu guia levo cauteloso  
 o dedo ao lábio, que sentido tome.  
 Leitor, se porventura for custoso  
 crer no que vou dizer-te, não admira,  
 pois eu, que o vi, acreditar não ousou.

Como nas traduções anteriores, o verso 3 não abrange o significado do original, por não terem sido encontradas palavras que rimassem ou mesmo que explicassem o sentido, e quanto ao verso 8, *ribadendo sé stessa sí dinanzi*, encontrou-se o tradutor na mesma situação. Já no verso 12, *poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi ?*, de alguma forma, na palavra "raça" recuperou-se algo do sentido original, remetendo a *seme*; perdeu-se, no

entanto, o senso de continuidade, de recrudescimento do mal que repousa em *avanzi*. Na edição de 1979, Milano corrige, de certa forma, essa lacuna, usando “pois em duros crimes, superas tua antiga raça”. No verso 24, *e quello affuoca qualunque s'intoppa*, que poderia ser traduzido como “e incendeia qualquer um com quem topa”, assim mesmo, do verbo *intoppare*, deparar, topar, o tradutor preferiu “em sua volta fogo vomitando”. Porém, na nova edição da tradução, Milano, alterando os versos 23 e 24 para “de asas abertas um dragão lançava/ fogo em quem quer que lhe passasse ao lado”, aproximou do original o teor da frase traduzida.

Os acréscimos são mínimos, no verso 30, “desatino”, para fazer a rima com “destino”, e no verso 31, “sob os pés”, visando a rima com “dez”, e não alteram muito o sentido, enquanto as sonoridades estão preservadas em boa parte do fragmento analisado.

Nos versos 19-20, *tanta n'abbia, quante bisce*<sup>42</sup>, Milano traduz por “há tanta bicharia – quanto”; embora sejam palavras sem correspondência vocabular, o tradutor aproveita a semelhança de sonoridade entre *bisce* e bicharia, conseguindo uma composição criativa.

Pelo fragmento estudado aqui, as alterações ocorridas na nova versão de 1979 visaram limpar a tradução de quase todos os gerúndios usados primitivamente para formar as rimas. Apenas no verso 29, “segue, porque furtou mais de uma vez”, que substituiu “segue, porque com fraude o furto fez”, Milano efetuou uma troca que deixou para trás uma palavra importante, “fraude”, extraída de *frodolente*, “fraudulento”, que assevera o impacto da ideia de Dante a respeito do Centauro. O tradutor optou por desfazer a aliteração anteriormente obtida na frase, e que acompanhava aquela composta pelo próprio Dante, desfazendo assim a semelhança de sonoridades que tinha antes, nessa frase, com o original.

---

<sup>42</sup>Treccani: Genero (*Natrix*) de serpentes difundidas no hemisfério setentrional; chamadas também, em italiano, *bisce*, de hábitos prevalentemente aquáticos, nutrem-se geralmente de anfíbios, que capturam na água. Na Itália estão presentes a *Natrix* de coleira (*Natrix natrix*), e a *Natrix tessellata*. <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/bisce/>. Acesso 20-10-2017.

### 3.1.5 -CRISTIANO MARTINS - 1976

A sucinta nota biográfica da Associação Nacional dos Escritores<sup>43</sup> informa as datas de nascimento e morte, 1912 e 1981, seu diploma em direito, o cargo de professor universitário, sua filiação à Academia Mineira de Letras e à própria Associação, além de falar sobre seus livros de poemas, *Brejo das Almas* e *Elegia de Abril*; a nota esclarece ainda que Martins escreveu ensaios sobre Camões e Goethe, além de ter traduzido e comentado Rilke, e destaca também a tradução da *Commedia*. Entretanto, é possível compreender mais sobre o escritor e tradutor na leitura do alentado comentário que precede a tradução lançada pela Itatiaia, no qual Martins demonstra seu conhecimento não apenas sobre Dante, mas também a respeito da época em que este viveu e das circunstâncias em que escreveu a *Commedia*.

Encontramos o artigo de Lucchesi (2012), “Elogio da Transparência”<sup>44</sup> no qual o crítico afirma que essa tradução de Martins é “a mais acabada tradução”, referindo-se ao fato de esse autor ser “o único poeta dos que traduziram integralmente a viagem de Dante”; Lucchesi põe em relevância, ainda, o ritmo equilibrado e a ordenação das *terzine dantesche*.

No mesmo artigo, Lucchesi se refere à suavização empregada por Martins dos termos dantescos, das “rimas duras e ásperas, das expressões vulgares”, atitude que, conforme se verifica nas leituras realizadas para a efetivação deste trabalho, encontra-se em quase todos os tradutores brasileiros da *Commedia*.

Quanto às ideias de Martins (1976, p.43) a respeito de poesia, encontramos em seu ensaio sobre Goethe a afirmação de que um poema pode ser encarado de duas formas, segundo a formação do leitor: o poema em si mesmo, sem preocupações sobre o pensamento ou a personalidade do autor, o que fará com que apenas o poema nos cause impressão, não havendo especulações sobre o que lhe deu origem; sua forma e conteúdo bastarão para comunicar a mensagem. Por outro lado, quando se considera o poema levando em conta quem o produziu, ou, nas palavras de Martins, “buscando descer aos fatos ou episódios que lhe hajam constituído o verdadeiro fundamento”, a comparação poderá ser útil para compreender o próprio poema em seu caminho desde a inspiração e atribuir-lhe novas dimensões dentro de “sua unidade feita quase sempre de fundas complexidades”.

Por outro lado, quanto à tradução, Martins (p.34), procura desmistificar a ideia de que, uma vez aprendidas as línguas para as quais se vai traduzir, seja possível a passagem das

<sup>43</sup>[http://www.anenet.com.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=235:cristiano-martins&catid=35:escritores&Itemid=61](http://www.anenet.com.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=235:cristiano-martins&catid=35:escritores&Itemid=61). Acesso 20-09-2017 - na aba “membros-sóciosfundadores”.

<sup>44</sup> Disponível em <http://www.academia.org.br/artigos/elogia-da-transparencia>

obras literárias de um idioma para o outro. Nesse sentido, explicita que, pela tradução, há a transmissão de significados, sentidos de construção, o objetivo ou como se configuram as idéias, mas, conforme o autor, “a beleza e a força de expressão, pouquíssimas vezes podem ser captadas em tal gênero de transposição, pois são indissociáveis de sua forma original e do espírito do idioma”.

Em outro ensaio, “A Estranha Viagem”, Martins comenta que, em se tratando de narrativas de viagens, essas apresentam frequentemente um teor de recreação, abstraindo sempre o aspecto de literalidade, de arte ou de filosofia: a poesia não serve para esse tipo de narrativa, mas em alguns casos, exatamente relativos a estranhas viagens, alguns poetas se serviram da poesia para relatar uma viagem ao Inferno, e entre eles se encontra Dante. Martins (1976, p. 134) observa ainda que Dante toma por base o cristianismo para a sua visão de Inferno, mas que “emprega a poesia, a razão mágica ou intuitiva, e não a razão analítica ou discursiva” sendo que ao invés da filosofia, é a poesia que pode nos levar “à revelação das verdades essenciais, ao coração da vida e do mundo”.

Afirma também que a razão de a *Commedia* sobreviver até hoje não se deve ao assunto, ou aspecto científico, nem mesmo ao filosófico, o qual estaria ligado ao que estava em voga na Idade Média, e nem à “sua expressão intelectual”, mas à “sua admirável expressão poética”. Levando-se em conta esse conceito do autor, vemos que sempre traduziu ou escreveu sobre poetas de grande expressividade, que tiveram lugar assinalado na literatura ocidental. Martins traduziu Baudelaire e escreveu sobre o poeta francês; também sobre Leopardi, Mallarmé, Antero de Quental, além de Manuel Bandeira e Augusto dos Anjos, e, além da tradução de três Cantos do Inferno, produziu ainda um ensaio sobre a poesia de Dante, no qual discorre sobre a comparação, usada pelo florentino em sua obra, em contraponto com a metáfora utilizada por muitos outros poetas.

Além de sua ligação com a poesia e com a tradução, Martins escreveu crítica literária, em vários jornais, ao longo da vida. Assim sendo, em um de seus artigos (1976, p.155), podemos conhecer o pensamento do autor sobre esse ramo da literatura, também exercido por ele. Ao se pronunciar sobre a crítica literária, enfatiza que ela distingue as “obras representativas das não representativas, o que é essencial do que é acessório, o autêntico ou genuíno do falso e do postiço, a beleza da ausência de beleza ou do feio.”

Adverte ainda que cada livro é único, e cada leitor o transforma em um livro diferente. Para ele, “a obra de arte, em qualquer circunstância, é produto da sensibilidade individual, não só de quem a cria ou exprime, como de quem a recria pela leitura ou pela contemplação”.

Na tradução de Matins encontramos algumas inversões e acréscimos, que têm por objetivo preencher o decassílabo e conseguir a rima:

1-Al fine de le sue parole il ladro  
 2-e mani alzò con amendue le fiche,  
 3-gridando: “Togli, Dio, ch’a te le squadro!”  
 4-Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,  
 5-perch’una li s’avvolse allora al collo,  
 6-come dicesse “Non vo’ che più diche”;  
 7-e un’altra a le braccia, e rilegollo.  
 8-ribadendo sé stessa sí dinanzi.  
 9-che non potea con esse dare un crollo.  
 10-Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi  
 11-d’incenerarti sí che più non duri,  
 12-poi che ‘n mal fare il seme tuo avanzi?  
 13-Per tutt’i cerchi de lo ‘nferno scuri  
 14-non vidi spirto in Dio tanto superbo,  
 15-non quel che cade a Tebe giù da’ muri.  
 16-El si fuggì che no parlò più verbo;  
 17-e io vidi un centauro pien di rabbia  
 18-venir chiamando: “Ov’è, ov’è l’acerbo?”  
 19-Maremma non cred’io che tanta n’abbia,  
 20-quante bisce elli avea su per la groppa  
 21-infin ove comincia nostra labbia.  
 22-Sovra le spalle, dietro da la coppa,  
 23-con l’ali aperte li giaccia un draco;  
 24-e quello affuoca qualunque s’intoppa.  
 25-Lo mio maestro disse: “Questi è Caco,  
 26-che, sotto ‘l sasso di monte Aventino,  
 27-di sangue fece spesse volte laco.  
 28-Non va co’ suoi fratei per un cammino,  
 29-per lo furto che frodolente fece  
 30-del grande armento ch’elli ebbe a vicino;  
 31-onde cessar le sue opere bieche  
 32-sotto la mazza d’Ercule, che forse  
 33-gliene diè cento, e non senti le diece”.  
 34-Mentre che sí parlava, ed el trascorse,  
 35-e ter spiriti venner sotto noi,  
 36-de’ quai né io né ‘l duca mio s’accorse,  
 37-se non quando gridar: “Chi siete voi?”;  
 38-per che nostra novella si ristette,  
 39-e intendemmo pur ad essi poi.  
 40-Io non li conoscea; ma ei seguette,  
 41-come suol seguitar per alcun caso,  
 42-che l’un nomar un altro convenette,  
 43-dicendo: “Cianfa, dove fia rimaso?”;  
 44-per ch’io, acciò che ‘l duca stesse atento,  
 45-mi puosi ‘l dito su dal mento al naso.  
 46-Se tu se’or, lettore, a creder lento  
 47-ciò ch’io dirò, non sarà maraviglia,  
 48-ché io che ‘l vidi, a pena il mi consento.

Ao fim de seu anúncio, eis que o ladrão  
 ambas as mãos ergueu, fazendo figas,  
 aos gritos: “Toma-as, Deus, que tuas são!”  
 Pareceram-me as víboras amigas  
 quando uma eu vi, cingindo-lhe a garganta,  
 tão irada, a ordenar : – Nada mais digas;  
 e outra que aos ímpios braços se levanta,  
 e baixando-os aos flancos, novamente,  
 imóveis e doridos os quebranta.  
 Ah, Pistoia, Pistoia! De repente  
 por que não ardes, com teu povo impuro,  
 que supera no mal a vil semente ?  
 Pelos diversos graus do reino escuro  
 ninguém vi mais soberbo e mais ousado  
 mesmo o que em Tebas desabou do muro  
 Mas dali se abalou, presto, calado;  
 um Centauro chegava, em fúria insana,  
 exclamando: “Onde está o desgraçado ?”  
 Não creio que em Marema, na Toscana,  
 cobras houvesse mais do que mostrava  
 no dorso, onde nascia a forma humana.  
 Aos ombros, sobre a nuca transportava  
 as asas tensas flamígero dragão  
 que à sua frente tudo incendiava.  
 “Este é Caco”, explicou-me o Mestre então,  
 que nas cavernas ermas do Aventino  
 lagos verteu de sangue e de irrisão.  
 Com seus irmãos não cumpre igual destino,  
 pois ao ver um rebanho ali por perto  
 roubou-o inteiro, usando ardil supino.  
 Mas foi seu fim, porque Hércules coberto  
 por cem golpes deixou-o, à clava erguida,  
 e aos dez primeiros não foi mais desperto.”  
 Enquanto ele falava e, na corrida,  
 já longe ia o centauro, vindo a nós,  
 sem ser sua chegada percebida,  
 três vultos nos gritaram: “Quem sois vós ?”  
 E suspendendo o tema, prontamente,  
 a ver, olhamos, de quem era a voz.  
 Não os reconheci; mas casualmente  
 como às vezes sucede a nosso lado,  
 ouvi falar um deles, claramente,  
 aos outros: “Cianfa, onde terá ficado ?”  
 Alertando Virgílio a estar atento,  
 aos meus lábios levei o dedo alçado.  
 Não te espantes, leitor, se fores lento  
 em compreender o que te vou narrar,  
 pois eu, que o vi, descri por um momento.

Os escolhos encontrados pelos tradutores citados anteriormente são idênticos nos versos 3 e 8; a seguir, no verso 9, “imóveis e doridos os quebranta” tenta traduzir *che non potea con esse dare un crollo*, acrescentando para isso dois adjetivos; no verso 10, um “de repente” para produzir a rima, e no 11, “com teu povo impuro”, outra vez para complemento, da mesma forma no verso 19, incluindo “na Toscana”; outro adjetivo “ermas” no verso 26, além de um substantivo “irrisão”, no verso 27, em acúmulo à imagem já hiperbólica do lago de sangue.

No verso 30, notamos o acréscimo do adjetivo “supino”. Nos versos 38, 40 e 42, a rima conseguida por meio de advérbios inexistentes no original, para perfazer a rima. Os versos seguintes, em contrapartida, seguem as expressões de Dante, e conservam a sonoridade das rimas.

Os adjetivos e advérbios, nesse trecho, recompõem os espaços silábicos. Por outro lado, nessa tradução, encontramos os marcadores da época em que foi feita, a contemporaneidade com a literatura, a língua e a cultura brasileiras dos anos 1970.

### 3.1.6 - ÍTALO EUGENIO MAURO - 1998

Nasce em São Paulo em 1909, e completa os estudos secundários no Colégio Dante Alighieri. Estuda então na Universidade de Nápoles, Itália, onde se forma em Engenharia Civil. No Brasil, trabalha como engenheiro e arquiteto. Traduz a *Commedia* depois de aposentar-se, durante o período de 1986 a 1998. Recebe por essa tradução o Prêmio Jabuti, em 2000. Porém, mesmo tendo recebido esse prêmio, não escapa da crítica ácida de Maurício Santana Dias<sup>45</sup>, que, em artigo de 1999, afirma que, ao contrário da aparente facilidade de traduzir pequenos trechos da *Commedia*, a tradução completa necessita o conhecimento amplo das línguas em questão, e também algo de insanidade e obsessão. Indica o trabalho, em sua opinião, metódico de Mauro, mas determina que esse esforço de mais de uma década resultou irregular, embora o elogie como tendo superado, em alguns aspectos, outras traduções em português. Insiste na literalidade empregada pelo tradutor, que na opinião do articulista empanou a “graça e musicalidade do poema”. Cita Borges e Eliot, que referem a ordem direta do escrito dantesco, enquanto Mauro, procurando manter a literalidade da obra e a métrica, se desfaz frequentemente da ordem direta da frase. Refere-se ainda ao ritmo, que na

<sup>45</sup>Maurício Santana Dias <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs25079913.htm> 25-7-99. Acesso 6-1-2017

acepção do crítico é “francamente claudicante”. Embora o tradutor tenha conservado a literalidade, a metrificação e a rima, a energia dos versos estaria perdida, sendo que, na opinião do crítico, a tradução, em português, tem altos e baixos.

Para Dias, estaria aí configurada certa “angústia da influência” (Bloom, 1991) que, entre outros aspectos, caracteriza a necessidade de todo poeta de diferenciar-se e se afastar dos que o precederam. Dias critica ainda o pudor demonstrado por Mauro, uma vez que esse, tão atento à literalidade “evita cuidadosamente a tradução direta de certas expressões dantescas, preferindo recorrer a eufemismos”.

Mauro traduziu assim as estrofes de Dante, pondo face a face original e tradução:

1. Al fine de le sue parole il ladro  
2. le mani alzò con amendue le fiche,  
3. gridando: “Togli, Dio, ch’a te le squadro!”  
 4. Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,  
 5. perch’una li s’avvolse allora al collo,  
 6. come dicesse “Non vo’ che più diche”;  
7. e un’altra a le braccia, e rilegollo,  
8. ribadendo sé stessa sí dinanzi  
9. che non potea con esse dare un crollo.  
10. Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi  
 11. d’incenerarti sí che più non duri,  
 12. poi che ‘n mal fare il seme tuo avanzi ?  
 13. Per tutt’i cerchi de lo’nferno scuri  
 14. non vidi spirto in Dio tanto superbo,  
 15. non quel che cade a Tebe giù da’ muri.  
 16. El si fuggí che no parlò più verbo;  
 17. e io vidi un centauro pien di rabbia  
 18. venir chiamando: “Ov’è, ov’è l’acerbo ?”  
 19. Maremma non cred’io che tanta n’abbia,  
 22. Sovra le spalle, dietro da la coppa,  
 23. con l’ali aperte li giaccia un draco;  
 24. e quello affuoca qualunque s’intoppa.  
25. Lo mio maestro disse: “Questi è Caco,  
26. che, sotto ‘l sasso di monte Aventino,  
27. di sangue fece spesse volte laco.  
29. per lo furto che frodolente fece  
30. del grande armento ch’elli ebbe a vicino;  
31. onde cessar le sue opere biece  
32. sotto la mazza d’Ercule, che forse  
33. gliene diè cento, e non sentí le diece”.  
 34. Mentre che sí parlava, ed el trascorse,  
 35. e ter spiriti venner sotto noi,  
 36. de’ quai né io né ‘l duca mio s’accorse,  
 37. se non quando gridar: “Chi siete voi ?”;  
 38. per che nostra novella si ristette,  
 39. e intendemmo pur ad essi poi.  
 40. Io non li conoscea; ma ei seguette,  
 41. come suol seguitar per alcun caso,

No final de sua fala, esse ladrão  
ambas as mãos ergueu, fazendo figas,  
e gritou: “Toma, Deus, que pra ti são”.  
 Foram-me as serpes, nessa hora, amigas,  
 pois que uma então se lhe enrolou no colo  
 como a dizer: “Não quero que mais digas”.  
E uma e outra os braços lhe amarrou, num rolo  
vivo tão rijo e reapertado à frente,  
que tranco algum poderia descompô-lo.  
Ah! Pistoia, Pistoia, induz tua mente  
 a incinerar-te, prá não viver mais  
 no mal, que excede a tua própria semente!  
 Não vira ainda, nos cercos infernais,  
ser como este, mais contra Deus soberbo  
 que o que morreu de Tebas nos umbrais;  
 e ele fugiu sem pronunciar mais verbo.  
 Ora, um Centauro, de raiva estuante,  
 chegou clamando: “Onde está esse acerbo?”  
 Não é Maremma tão exuberante  
 No ombro, atrás da nuca alcandorado,  
 tinha um dragão de medonha hispidez,  
 que poria fogo em quem fosse encontrado.  
Disse o Mestre: “Esse é Caco que tu vês,  
que no Aventino, à frente do seu ninho,  
De seus irmãos não comparte o caminho,  
pelo doloso furto que ele urdiu  
do grão rebanho que lhe era vizinho;  
donde toda a sua torpe ação caiu  
sob a clava de Hércules, que cem  
lhe deu, e ele não mais de dez sentiu”.  
 Enquanto isso, passava Caco além,  
 e vieram três espíritos para nós,  
 que ele despercebera e eu também,  
 até ele nos gritarem: “Quem sois vós ?”  
 Nossa conversa aí se interrompeu,  
 e só lhes demos atenção após.  
 Eu não os conhecia, mas sucedeu  
 (como outras vezes pode ter-se dado)

42-*che l'un nomar un altro convenette,*  
 43-*dicendo: "Cianfa, dove fia rimaso?"*;  
 44-*per ch'io, acciò che 'l duca stesse atento,*  
 45-*mi puosi 'l dito su dal mento al naso.*  
 46-*Se tu se'or, lettore, a creder lento*  
 47-*ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia,*  
 48-*ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.*

que um nomeou um companheiro seu,  
 dizendo: "Onde terá Cianfa ficado?",  
 donde, pra que meu guia ficasse atento,  
pus sobre a boca um dedo levantado.  
 Se a acreditar, leitor, tu serás lento,  
 no que eu direi, não me será surpresa,  
 pois eu, que o vi, a custo inda o sustento.

Mauro faz uma tradução mantendo o sentido do original, com exceção do terceiro verso, em que todos os tradutores chegaram praticamente ao mesmo consenso. Os versos 8, 9 e 10 são traduzidos literalmente; no entanto, no decorrer da tradução as irregularidades na contagem das sílabas tornam-se mais comuns e o acento, frequentemente, se perde. As modificações nos versos: 19: "tão exuberante"; 22: "alcandorado"; 23: "de medonha hispidez"; referem-se a adjetivos acrescentados.

No verso 26: *sotto 'l sasso di monte Aventino*, sob a rocha do monte Aventino, transformado em "no Aventino, à frente do seu ninho", com "ninho" usado para formar a rima, sendo que rocha, a tradução de *sasso*, não está no mesmo campo lexical de "ninho".

O versos 28, 29 e 30 seguem também o original, sem no entanto manter a vivacidade do verso dantesco.

Nos versos 41, 43 e 45, eis o apoio dos gerúndios para formar as rimas, além de, nos versos 9, 13, 24, 40 e 44, o número de sílabas métricas extrapolar o decassílabo.

### 3.1.7 - JORGE WANDERLEY– 2004

Nascido em Pernambuco em 1938, formado em Letras e Medicina, mudou-se em 1976 do Recife para o Rio de Janeiro, onde lecionou literatura, na UERJ, até seu falecimento em 1999. Produziu poesia desde os anos 1960; traduziu Borges, Shakespeare, Lawrence Durrell, Valéry.<sup>46</sup> De Dante, não fez apenas a tradução do Inferno, obra publicada postumamente, mas também a Lírica, em 1996. Nas notas explicativas sobre o Canto XXV, Wanderley (2004) ressalta a tradução de Machado de Assis e, assim como outros, procura uma explicação para o porquê da escolha em traduzir esse Canto. "Nada mais narração do que este canto, e talvez por isso mesmo, nada seria mais caro ao narrador brasileiro", nas palavras de Wanderley.

<sup>46</sup>Sobre Jorge Wanderley, ver página em <http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet248.htm>



Prefaciando o *Inferno*, Lucchesi<sup>47</sup> afirma que “Jorge [Wanderley] foi um leitor iluminado, e que buscava, tanto quanto possível, a fidelidade canina, no sentido de Benjamin (na Tarefa), longe do refrão *traduttore, traditore*”. E ainda, que diante das dificuldades do original, “Não escolheu o caminho fácil, quando o original era duro e opaco. Não facilitou o que em Dante não passava de enigma.” Refere-se ainda às exaustivas consultas feitas por Wanderley aos comentaristas da *Commedia*, além da leitura de todas as traduções existentes para o português, não se recusando nem mesmo a estudar uma das mais antigas, a do Barão da Vila da Barra, escolho quase intransponível nas traduções brasileiras.

Vemos a seguir a tradução de Wanderley, editada em 2004, cinco anos após a morte do poeta e tradutor. Esta é uma tradução que se apegua à métrica e aos acentos, além de dizer diretamente o que precisa ser dito, sem se deter no falso pejo que muitas vezes, nas várias traduções estudadas, esconderá os termos crus da *vulgari eloquentia*.

1. Al fine de le sue parole il ladro  
 2. le mani alzò con amendue le fiche,  
 3. gridando: “Togli, Dio, ch’a te le squadro!”  
 4. Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,  
 5. perch’una li s’avvolse allora al collo,  
 6. come dicesse “Non vo’ che più diche”;  
 7. e un’altra a le braccia, e rilegollo,  
 8. ribadendo sé stessa sí dinanzi,  
 9. che non potea con esse dare un crollo.  
 10. Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi  
 11. d’incenerarti sí che più non duri,  
 12. poi che ‘n mal fare il seme tuo avanzi ?  
 13. Per tutt’i cerchi de lo ‘nferno scuri  
 14. non vidi spirito in Dio tanto superbo,  
 15. non quel che cade a Tebe giù da’ muri  
 16. El si fuggì che no parlò più verbo;  
 17. e io vidi un centauro pien di rabbia  
 18. venir chiamando: “Ov’è, ov’è l’acerbo ?”  
 19. Maremma non cred’io che tanta n’abbia,  
 20. quante bisce elli avea su per la groppa  
 21. infin ove comincia nostra labbia<sup>48</sup>.  
 22. Sovra le spalle, dietro da la coppa,  
 23. con l’ali aperte li giaccia un draco;  
 24. e quello affuoca qualunque s’intoppa.  
 25. Lo mio maestro disse: “Questi è Caco,  
 26. che, sotto ‘l sasso di monte Aventino,  
 27. di sangue fece spesse volte laco.  
 28. Non va co’ suoi fratei per un cammino,

Finda a fala, o ladrão em desafio  
ergueu as mãos, disse fazendo figas:  
“Toma, Deus, para Ti é que as envio!”  
 Passei a ver as serpes como amigas;  
 logo uma lhe enrolou seu colo acima  
 como a dizer-lhe: “Que nada mais digas”;  
e outra a seus braços, já porque os comprima  
amarrando-se a sua frente, impede  
o movimento, tanto os aproxima.  
Ah, Pistoia, Pistoia, que não pedes  
por te queimares e não ter futuro,  
já que no mal passas quem te antecede!  
 Não vi no inferno, em cercos tão escuros,  
 espírito ante Deus assim acerbo:  
 .nem no que em Tebas despencou dos muros.  
 E foi-se o condenado sem mais verbo:  
 e um centauro então vi, cheio de ira  
 perguntando: “Onde está, que é tão soberbo?”  
 Nem mesmo, creio, em Marema existira  
 tanta serpente quanto em tal garupa  
subindo à boca do centauro eu vira.  
 E desde os ombros sua nuca ocupa  
 um dragão de asa aberta que a quem veja  
 cobre cuspindo fogo em catadupas.  
 Disse o Mestre: “É Caco; na vã peleja  
lá sob as penhas do Monte Aventino  
 lagoas de seu sangue fez sobejas.  
Rebanho próximo roubou malino;

<sup>47</sup> Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6550>. Acesso 26-01-2017.

labbia. – (Treccani) – Substantivo feminino (do latim *labia*, plural de *labium*), usado apenas na Vita Nova e na *Commedia*, sempre no singular, significando « vulto », « aspecto ». Por extensão, *nostra labbia* indica, no corpo do centauro Caco, a parte que tem natureza e aspecto humano. Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/labbia\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/labbia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/). Acesso 26-05-2017

<u>29.per lo furto che frodolente fece</u>	<u>não segue com seus pares, é o revés</u>
<u>30.del grande armento ch'elli ebbe a vicino;</u>	<u>pelo seu furto e fraude tão ferinos;</u>
<u>31.onde cessar le sue opere biece</u>	<u>cessaram seus enganos, através</u>
<u>32.sotto la mazza d'Ercule, che forse</u>	<u>da clava de Hércules – que de pancadas</u>
<u>33.gliene diè cento, e non sentì le diece”.</u>	<u>lhe deu bem cem e ele nem sentiu dez.”</u>
34-Mentre che sí parlava, ed el trascorse,	Falando o mestre, o outro fugiu na estrada,
35-e tre spiriti venner sotto noi,	e eis três espíritos diante de nós,
36-de' quai né io né 'l duca mio s'accorse,	dos quais nem guia nem eu vimos nada,
37-se non quando gridar: “Chi siete voi ?”;	até que eles gritaram: “Quem sois vós ?”
38-per che nostra novella si ristette,	Cessou nossa conversa nesse instante,
39-e intendemmo pur ad essi poi.	e passamos a ouvir a sua voz.
40-Io non li conoscea; ma ei seguette,	Eu não os conhecia; mas adiante
41-come suol seguitar per alcun caso,	como numa conversa ocorre o ensejo,
42-che l'un nomar un altro convenette,	um nomeou o outro nesse instante,
43-dicendo: “Cianfa, dove fia rimaso ?”;	dizendo:“E Cianfa, onde está que não o vejo ?”
44-per ch'io, acciò che 'l duca stesse atento,	Eu queria manter o guia atento:
45-mi puosi 'l dito su dal mento al naso.	dedo nos lábios, mostrei tal desejo.
46-Se tu se'or, lettore, a creder lento	Se te ocorre, leitor, captares lento
47-ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia,	o que digo, não fiques espantado,
48-ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.	que eu que vi, creio mal no que comento.

No verso 7 o uso da frase “já porque os comprima” é tem o objetivo de fazer a rima, porquanto o verso seguinte “amarrando-se à sua frente” já traduz *rilegollo* e, de certa forma, também *ribadendo sé stessa sí dinanzi*.

Observa-se em Wanderley a conservação geral do sentido, tendência que o próprio tradutor explicou no prefácio do Inferno: “Como nas traduções que fiz e terei feito – espanta-me que haja quem não perceba –, meu ponto essencial é o da qualidade poética do texto resultante, sem descuidar do rigor na transposição do sentido do original para ele”. No entanto, temos o verso 21: *infin ove comincia nostra labbia* – traduzido por Wanderley como “subindo à boca do centauro eu vira”. *Labbia*, no italiano de Dante, tanto pode significar “boca” quanto “aspecto”; neste caso significa aspecto humano. Verso 22: “sua nuca ocupa”, assonância que visa ecoar *coppa*, embora os campos semânticos de *coppa* e “ocupa” sejam diferentes. Versos 24 e 25: “em catadupas” e “na vã peleja”, acréscimos para facilitar a rima; Verso 27: *di sangue fece spesse volte laco*: a tradução exhibe um pequeno equívoco, pois, com “lagoas de seu sangue fez sobejas”, leva a pensar que é o sangue do centauro, mas trata-se de sangue alheio, uma vez que o centauro era ladrão e assassino.

Nos versos 28 e 30, o acréscimo dos adjetivos “malino” e “ferinos”, para completar a rima. Por outro lado, Wanderley é o único tradutor que conservou a aliteração do verso 29, embora, não cabendo a tradução nesse verso, a tenha utilizado no verso seguinte. É necessário lembrar que Milano, na primeira edição da sua tradução do Canto XXV, fizera uso

da aliteração, mas, que na edição de 1979, modificou o verso, perdendo assim esse recurso, recuperado aqui por Wanderley:

<u>29. per lo furto che frodolente fece</u>	<u>não segue com seus pares, é o revés</u>
<u>30. del grande armento ch'elli ebbe a vicino;</u>	<u>pelo seu furto e fraude tão ferinos;</u>

Em artigo crítico, Luchesi<sup>49</sup> elogia o grande trabalho de tradutor de Wanderley, além de sua ética, pois “apostou numa prática aberta, dialetizante – negociando perspectivas entre línguas e culturas distantes” e ainda que “buscava, tanto quanto possível, a fidelidade canina, no sentido de Benjamin (na Tarefa)”.

Embora possamos concordar que exista neste caso a marca da fidelidade, praticada pelo tradutor e ressaltada pelo crítico, principalmente, como afiançada por Wanderley, a fidelidade ao sentido, podemos verificar na análise deste pequeno trecho da tradução que, como em outras traduções, o sentido não basta. Wanderley opta, sempre que possível, pela sonoridade da rima acompanhando Dante, além das aliterações, mas, nem sempre existe essa concordância entre o italiano e o português, e então surgem os adjetivos em final de verso, para completar a rima.

Encontramos em Britto (2012, p.15) a afirmação de que “[à]s vezes, uma palavra que existe num idioma simplesmente não encontra correspondência em outro, muito embora a realidade a que ambos se referem seja a mesma.” Em nossa análise desse fragmento do Canto XXV percebemos um escolho intransponível, pelo menos nas traduções feitas até agora. Trata-se de *Togli, Dio, ch'a te le squadro!*, terceiro verso do Canto XXV, que, em todas as traduções, permanece insolúvel em português, uma vez que “esquadrar”, que seria o sinônimo lógico, é inaplicável, já que significa dispor ou cortar em ângulo reto, isso em ambos os idiomas, mas que em português não tem a conotação adicional da expressão idiomática italiana. Como exemplo em outra língua também influenciada pelo contato com os romanos, encontra-se em inglês a tradução de *square* como “ajustar ou liquidar contas”, ou ainda, “determinar, regular, colocar em lugar certo”<sup>50</sup>, o que nos leva à origem latina da palavra, onde temos: “Quadrō, ās, āre, āvi, ātum, v. trans. e intr.- Sent. próp. Esquadriar, cortar em esquadria. Intr: Adaptar-se, convir, quadrar”<sup>51</sup>.

Percebe-se aqui a variação de sinonímia pela qual a palavra passa entre o latim e o português, enquanto em inglês, só para citar um exemplo, a sinonímia se manteve. Em

<sup>49</sup> Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6550/6185Fragmentos>, número 21, p. 165/176 Florianópolis/ jul - dez/ 2001 .

<sup>50</sup> Novo Michaelis-dicionário ilustrado-volume I-Inglês português-1984-Melhoramentos. p.912

<sup>51</sup> Dicionário Latino Português – Ernesto Faria – 1982 –RJ: MEC-FENAME.

italiano: “V. Intr.: Ser exato, dito a respeito de um cálculo; ser preciso, corresponder com exatidão. Adaptar-se perfeitamente, exemplo: *É um sobrenome que lhe quadra justamente*”.<sup>52</sup>.

Quando, em português, atentamos ao sinônimo “quadrar”, que, segundo Ferreira (1975) significa também “adaptar-se, ajustar-se, amoldar-se”<sup>53</sup>, o significado de ajustar-se, ou ajustar algo a alguém ou a alguma coisa, e no caso, do gesto obsceno feito pelo ladrão para Deus, caberia na tradução do verso, que poderia ficar como: “Toma, Deus, a ti o ajusto!”, ou “Toma, Deus, isto te calha!”, ou, mais acertado, “Toma, Deus, isto te quadra!”. No entanto, essas soluções, embora se possa dizer delas que seriam mais “fieis”, nunca foram adotadas.

No oitavo verso, encontramos o termo *ribadendo*, de *ribadere*<sup>54</sup>: v. tr. (1): *ritorcere col martelo la punta del chiodo conficcato e farla rientrare nel legno affinché stringa più forte*, (isto é, retorcer com o martelo a ponta do prego e fazê-la reentrar na madeira para que se prenda mais fortemente): poderia ser traduzido para o português, que possui a palavra “rebatendo”, com o mesmo sentido do termo italiano, porém nenhum dos tradutores a usou. É verdade que os dicionários de português elencam esse sentido de “rebater” como um dos últimos sinônimos da palavra, mas ela existe. A esse respeito, Jakobson (2007, p.72) enfatiza que “[o] trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito, a paronomásia, reina sobre a arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia por definição é intraduzível. Só é possível a transposição criativa [...]”. Nos dois casos citados, todos os tradutores, embora vinculados à chamada fidelidade na tradução, empreenderam uma forma de recriação.

Tratando-se do sentido, alguns tradutores, com exceção de Augusto de Campos, fizeram questão de frisar que suas traduções tinham um compromisso com o sentido da obra e, de fato, a história contada nos Cantos aqui estudados pode ser recuperada em suas linhas gerais; se se deseja contar uma história, então, as traduções alcançaram seu alvo. Há, no entanto, nesse poema, a forma, a métrica, a concisão, a ordem direta da frase, características de Dante, além das palavras-chave.

Todas as traduções aqui analisadas procuram seguir a forma; nas *terzine dantesche*, no entanto, o decassílabo métrico termina quase sempre numa palavra paroxítona –

<sup>52</sup>Lo Zingarelli – Vocabolario della lingua italiana– 2011 – 12ª Ed.- Itália: Zanichelli.

<sup>53</sup>Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dic. da língua portuguesa - 1975 – RJ: Nova Fronteira.

<sup>54</sup>Ribadire Lo Zingarelli – Vocabolario della lingua italiana – 2011 – 12ª Ed.- Itália: Zanichelli.

Treccani: Segundo a parte do dicionário dedicada à obra de Dante, essa palavra aparece apenas em Inferno XXV, 8, “aqui é necessário explicar que a serpente se enrola estreitamente aos braços do pecador com mais voltas (segundo Cesari) ou que (segundo Tommaseo) “faz quase anéis em seus braços”, juntando a cabeça à cauda.” –Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ribadire\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ribadire_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)

quando isso não acontece, Dante termina com uma sílaba átona antecédida por uma tônica, como em *O folle Aragne, sí vedea io te*, Purgatório, XII, 43; mais frequentemente, usa um ditongo, como faz em...*e tre spiriti venner sotto noi*, Inferno, XXV, 35, ou ainda em *Ellera abbarbicata mai non fue*, Inferno, XXV, 58, regra que muitas vezes não é seguida nas traduções para o português. Machado de Assis, Dante Milano e Jorge Wanderley apresentaram o menor número de acréscimos em final de verso para facilitar a rima.

Verificamos ainda que a reverência que a *Commedia* provoca em alguns de seus tradutores escamoteia as expressões comuns e cotidianas do autor; especificamente no Canto estudado aqui, notamos que a maioria dos tradutores não teve grande dificuldade, apenas Machado de Assis e Xavier Pinheiro – devido por certo ao momento em que traduziram, em que os circunlóquios a respeito de termos crus eram comuns – procuraram suavizar o vocabulário dantesco, enquanto Ziller, tradutor mais recente, mas alocado literariamente em uma época bem próxima dos anteriores, abrandava expressões e também demonstra um zeloso respeito em versos que, em Dante, apresentam tão somente o que poderíamos chamar de naturalidade.

## 3.2 - INFERNO – CANTO I

### 3.2.1 - AUGUSTO DE CAMPOS - 2003

Augusto de Campos nasceu em São Paulo em 1931<sup>55</sup>. Lançou seu primeiro livro de poemas, *O rei menos o reino*, em 1951. Logo após iniciaria, com seu irmão Haroldo de Campos e o escritor Décio Pignatari o grupo Noigandres<sup>56</sup>, o qual iria editar alguns números de uma revista de mesmo nome. Os poemas em cores de Augusto de Campos, denominados *Poetamenos*, de 1955, deram efetivamente início à poesia concreta no país.

Esse movimento<sup>57</sup>, encetado juntamente com seu irmão Haroldo de Campos, que visava uma espécie de “revolta” contra as normas pré-estabelecidas na poesia do país, procurava expressar-se de maneira renovada, numa troca constante com a arte em geral. Augusto de Campos continuou seguindo essa diretriz, como autor e também como tradutor de

<sup>55</sup>Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto\\_de\\_Campos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_de_Campos). Acesso em 26-01-2017.

Omar Khouri - “Noigandres”, citada no *Canto XX*, de Ezra Pound (1885-1972), extraída de poema do trovador provençal Arnaut Daniel (1150-1210), Disponível em: <http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/12-a-poesia-do-grupo-noigandres-nao-nasce-concreta-torna-se/>. Acesso 28-12-2017

<sup>57</sup> Disponível em <http://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-e-poesia-concreta/>

poesia. Publicou ainda ensaios e crítica, além de seu trabalho como poeta e tradutor, no qual nos interessou, para fins desta análise, a tradução que fez de alguns cantos do Inferno.

As traduções anteriormente analisadas, desde as que se realizaram no século XIX, até aquelas que chegaram a público quase ao fim do século XX, têm um tratamento convencional. A tradução de Campos é fiel às ideias não convencionais do tradutor, logo, na análise desse texto, procuramos nos ater ao alerta de Arrojo (1993, p.50), que, em seu artigo “A que são fiéis tradutores e críticos de tradução”, comentando a polêmica surgida entre Paulo Vizioli e Nelson Ascher a respeito das traduções de um poema de John Donne, feitas por Vizioli e Augusto de Campos, sugere que determinada tradução poderá ser considerada mais correta do que outra a partir do leitor, de suas ideias, do momento em que se dá a leitura, pois o sentido do texto fonte não pode ser protegido pelo leitor, uma vez que nem o próprio autor teria consciência das intencionalidades e “de todas as variáveis que permitiram a produção e divulgação de seu texto”; do mesmo modo, o leitor não poderia abandonar o que o conforma “como sujeito e como leitor”: suas vivências, valores, sua inserção no mundo.

No entanto, mesmo que o crítico, também leitor, esteja impregnado de suas vivências particulares, é obrigatório desconfiar dessas idiossincrasias e buscar a isenção, e, nesse caso, a alternativa mais justa seria aquela indicada por Britto<sup>58</sup>, ao se manifestar sobre a mesma tradução de Donne, de que uma comparação é possível, uma vez que se utilize parâmetros de análise.

Ainda segundo Arrojo, o próprio Vizioli, comentando sua tradução do texto de Donne, enfatiza que se trata de um autor antigo, que obviamente escreve no estilo de sua época, e um tradutor, mesmo moderno, deveria procurar manter na tradução o diapasão linguístico da obra traduzida. Embora o original da *Commedia* já tenha sete séculos, no caso das traduções que estudamos neste trabalho esse fator linguístico deve ser visto com cuidado. Dante não tinha um idioma já estabelecido para escrever a sua obra; baseou-a no seu toscano nativo, mas é possível que tenha modificado vocábulos, acrescentado outros que não eram correntes à sua época, talvez até mesmo tenha encontrado novos sentidos para palavras comuns nos dialetos conhecidos. Portanto, as expressões encanecidas que encontramos nas traduções mais antigas para o português não são necessariamente pesquisadas para prestar homenagem ao cabedal linguístico do autor, mas um corolário natural das experiências vocabulares contemporâneas dos tradutores. No prefácio da tradução de três Cantos do Inferno, Milano (1953, p.5) alerta para o “perigo de modernizar o estilo dantesco, tirando-lhe

---

<sup>58</sup> Disponível em: [www.letras.puc-rio.br/.../Britto%20-%20Fidelidade%20em%20trad.%20-%20Donne.p](http://www.letras.puc-rio.br/.../Britto%20-%20Fidelidade%20em%20trad.%20-%20Donne.p)

o caráter medieval, anguloso e inflexível”; mas, segundo o tradutor, haveria ainda um perigo maior, o de “usar um vocabulário arcaico para arremedar o passado, o que empalideceria o estilo do Poeta, avançado e inovador”.

Em nossa análise, pudemos perceber na tradução de Campos uma tentativa de manter o frágil equilíbrio entre fazer uma tradução moderna e manter as características de harmonia e poeticidade da obra dantesca.

Na ausência da tradução do Canto XXV, objeto de nosso estudo, foi utilizado um fragmento da tradução do Canto I do Inferno de Augusto de Campos

1. *Nel mezzo del cammin di nostra vita*  
 2. *mi ritrovai per una selva oscura,*  
 3. *ché la diritta via era smarrita.*  
 4. *Ahi quanto a dir qual era è cosa dura*  
 5. *esta selva selvaggia e aspra e forte*  
 6. *che nel pensier rinova la paura!*  
 7. *Tant'è amara che poco è più morte;*  
 8. *ma per tratar del bem ch'ì vi trovai,*  
 9. *dirò de l'altre cose ch'ì v'ho scorte*  
 10. *Io non so ben ridir com'io v'intrai*  
 11. *tant'era pien di sonno a quel punto*  
 12. *che la verace via abbandonai*  
 13. *Ma poi ch'ì fui al pie d'un colle giunto*  
 14. *là dove terminava quella valle*  
 15. *che m'avea di paura il cor compunto,*  
 16. *guardai in alto, e vidi le sue spalle*  
 17. *vestite già de' raggi del pianeta*  
 18. *che mena dritto altrui per ogne calle,*  
 19. *Allor fu la paura un poco queta*  
 20. *che nel lago del cor m'era durata*  
 21. *la notte ch'ì passai con tanta pieta*<sup>59</sup>.  
 22. *E come quei che con lena affannata*  
 23. *uscito fuor del pelago a la riva,*  
 24. *si volge a l'acqua perigliosa e guata,*  
 25. *così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,*  
 26. *si volse a retro a rimirar lo passo*  
 27. *che non lasciò già mai persona viva.*  
 28. *Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,*  
 29. *ripresi via per la piaggia diserta,*  
 30. *sí che- l'piè fermo sempre era 'l più basso.*  
 31. *Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,*  
 32. *una lonza leggera e presta molto,*  
 33. *che di pel macolato era coverta;*  
 34. *e non mi si partia dinanzi al volto,*  
 35. *anzi 'mpediva tantyo il mio cammino,*  
 36. *ch'ì fui per ritornar più volte vòlto.*

No meio do caminho desta vida  
 me vi perdido numa selva escura,  
solitário, sem sol e sem saída.  
 Ah, como armar no ar uma figura  
 dessa selva selvagem, dura, forte,  
que, só de eu a pensar, me desfigura !  
 É quase tão amargo como a morte;  
 mas para expor o bem que eu encontrei,  
outros dados darei da minha sorte.  
 Não me recordo ao certo como entrei  
 tomado de uma sonolência estranha,  
 quando a vera vereda abandonei.  
 Sei que cheguei ao pé de uma montanha  
 lá onde aquele vale se extinguia  
 que me deixara em solidão tamanha  
 e vi que o ombro do monte aparecia  
 vestido já dos raios do planeta  
 que a toda gente pela estrada guia.  
 Então a angústia se calou, secreta,  
 lá no lago do peito onde imergira  
 a noite que tomou minha alma inquieta;  
 e como o náufrago, depois que aspira  
 o ar, abraçado à areia, redivivo,  
 vira-se ao mar e longamente mira,  
 o meu ânimo, ainda fugitivo,  
 voltou a contemplar aquele espaço  
 que nunca ultrapassou um homem vivo.  
 Depois que descansei o corpo lasso,  
 recomecei pelo plaino deserto,  
 pé firme embaixo, mas incerto o passo.  
 e quando o fim da estrada estava perto,  
 um leopardo ligeiro, de repente,  
 que de pele manchada era coberto,  
 surgiu e se postou na minha frente,  
 e com tal vulto encheu o meu caminho  
 que só “voltar” volteava em minha mente.

<sup>59</sup> Treccani: A forma nominativa “pieta” é usada geralmente em versos, baseada no latim porém mais diretamente derivada do francês (v. Parodi, *Língua* 247) e parece ter significado distinto de “pietà”, e vale mais como “tormento”, “angústia”, “ânsia”: Inf. I, 21, *con tanta pieta* (com tanta angústia, mas Buti entende como “com tanto lamento”). Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/pieta\\_%28Enciclopedia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_%28Enciclopedia%29/). Acesso 20-05-2017.

37. *Temp'era dal principio del mattino,*  
 38. *e 'l sol montava 'n sú con quelle stelle*  
 39. *ch'eran con lui, quando l'amor divino*  
 40. *mosse di prima quelle cose belle;*  
 41. *sí ch'a bene sperar m'era cagione*  
 42. *di quella fiera a la gaetta pelle*  
 43. *l'ora del tempo e la dolce stagione;*  
 44. *ma non sí che paura non mi desse*  
 45. *la vista che m'apparve d'un leone.*  
 46. *Questi pareo che contra me venisse*  
 47. *con la test'alta e con rabiosa fame,*  
 48. *sí che pareo che l'aere ne tremesse.*  
 49. *Ed una lupa, che di tutte brame*  
 50. *sembiava carca ne la sua magrezza,*  
 51. *e molte genti fê già viver grame,*  
 52. *questa mi porse tanto di gravezza*  
 53. *con la paura ch'uscia di sua vista,*  
 54. *ch'io perdei la speranza de l'altezza.*

Era a hora do tempo matutino.  
 Subia o Sol seguido das estrelas  
 que o acompanhavam quando o Amor divino  
 moveu primeiro aquelas coisas belas.  
 Já não temia tanto a aparição  
 daquela fera de gaiata pele  
 à hora clara e à suave estação.  
 Mas o temor de novo me conquista  
 à imagem imprevista de um leão  
 que parecia vir na minha pista  
 com alta fronte e fome escancarada  
 como se o ar tremesse à sua vista.  
 E uma loba magra, macerada  
 de todas as espécies de avidez,  
 que levou muita gente à derrocada,  
 fez-me sentir o peso dos meus pés,  
 e fiquei, preso ao pó do meu pavor,  
 sem esperança de sair do rés.

Campos optou pela tradução de *di nostra vita* por “desta vida”, e alerta que seguiu “o curso normal da frase”, acompanhando a fluidez do verso. Em sua crítica à tradução de Campos, Dolhnikoff<sup>60</sup> (2012) chama a atenção para as modificações: em “o claro sentido (ou os sentidos claros) do original”: em “me vi perdido”, o crítico chama a atenção para o fato de que Dante não se perdeu, porém “se achou”, que é a tradução fiel de *mi ritrovai*. Já para o terceiro verso *Che la diritta via era smarrita*, Augusto de Campos assim justifica as alterações:

[...]Não posso negar que às vezes a minha aventura dantesca reverbera de acentos próprios: este é, por certo, ‘o meu Dante’. Assim, aquele inortodoxo ‘solitário, sem sol e sem saída’ que introjetado na terceira linha do primeiro terceto e que não traduz literalmente o original mas se reporta a uma linha do meu poema ‘O rei menos o reino, do livro homônimo, de evidente influência dantesca, a partir da epígrafe-fratura exposta: ‘queste parole de colore oscuro’... Se não é literal, capta— penso eu — o espírito da coisa, mais do que a versão lítero-banal do verso.[...] (CAMPOS, 2003, p. 184).

Tratando-se de alterações profundas como a que vemos acima, por ser a *Commedia* conhecida na literatura como “O Poema Sacro” (desde o próprio Dante, que se refere no Canto XXV, 1,2, do Paraíso ao ‘*l poema sacro al quale ha posto mano e cielo e terra*’), qualquer acréscimo ou modificação poderia ser interpretada como uma heresia; nas traduções mais antigas, até mesmo os vocábulos e expressões pesadas do próprio Dante

<sup>60</sup>Disponível em <http://sibila.com.br/critica/a-modernidade-de-dante-via-traducao/5346>



sofrem transformações para se ajustarem à ideia geral de sacralidade e ordem moral e religiosa: guardadas as proporções, pôr um verso da lavra do tradutor, como feito por Campos, é como se alguém acrescentasse uma frase de um Rap ao Padre Nosso e fosse rezar no Vaticano; podemos compreender, dessa forma, as críticas acerbas recebidas pelo tradutor.

Quanto ao terceiro verso, pode-se observar ainda que a tradução-transcrição de Augusto de Campos tem raízes no manifesto antropófago de Oswald de Andrade<sup>61</sup> (“Só me interessa o que não é meu”), e ainda, remetendo a Fernando Pessoa, Campos enfatiza que “Tradução para mim é *persona*”, e ainda: “É quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor” (Campos, 1988, p. 7 *apud* André Dick)<sup>62</sup>.

Na já citada crítica “A modernidade de Dante via tradução”, Dohnnikoff questiona o fato de Campos ter escamoteado a “via direita e perdida”, que faz com que não haja nada a ver com a “relação de ‘*via*’ com o ‘*cammin*’”, assim como “a referência à vida virtuosa”; e ainda sobre os versos 4, 5, 6, questiona a ausência do “claro subtexto metalingüístico”, e quando Campos substitui os termos *cosa dura* por “uma figura”, o crítico enfatiza que se trata de um “substantivo abstratizante, ‘literário’ e vazio de todo significado original”.

No entanto, no prefácio dos Cantos traduzidos, Augusto de Campos (2003, p.183) explica que, para traduzir Dante, não é suficiente “empregar um discurso o mais direto possível” nem “munir-se de boa métrica e de boas rimas”, mas que é necessário “estar atento às aliterações, aos jogos de palavras, às nuances sonoras”, e segue explanando sua exigência pessoal de que “a concretude e o despojamento vocabulares prevalecem aqui sobre a adjetivação vaga e o ornamento fungível”.

Referindo-se a Haroldo de Campos, Augusto de Campos afirma que

[...]meu trabalho, como o de Haroldo, segue os preceitos da tradução criativa – “tradução-arte”, como gosto de chamá-la, “transcrição”, como ele prefere. Isto é, uma tradução que procura transpor para a língua receptora não só o sentido mas a riqueza dos valores formais (ritmos, rimas, assonâncias, aliterações, paronomásias, metáforas, etc.) e a poeticidade do texto original.[...] (CAMPOS, 2003, p. 261)

Seguindo então os princípios estabelecidos na transcrição, como citados acima, Campos conservou em sua tradução os elementos, por exemplo, da aliteração do verso cinco:

<sup>61</sup>Ver texto do manifesto em <http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm>

<sup>62</sup>Disponível em [http://www.revistazunai.com/ensaios/andre\\_dick\\_augusto\\_de\\_campos.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/andre_dick_augusto_de_campos.htm) O artigo de André Dick está nas referências. Esse crítico literário, diferente de Dohnnikoff, observa que no uso de verso próprio da tradução de Dante, Augusto de Campos também se encontra – põe em cena a questão da consciência metalingüística da intertextualidade.

*esta selva selvaggia e aspra e forte* – “dessa selva selvagem, dura, forte”, e também no verso doze, *che la verace via abbandonai* – “quando a vera vereda abandonei”, enquanto que as rimas usadas foram: vida/ saída; escura/ figura/ desfigura; forte/ morte/ sorte; Campos procurou, em português, repetir os mesmos sons das palavras de Dante: *vita/ smarrita; oscura/ dura/ paura; forte/ morte/ scorte*, coerentemente com suas afirmações. No verso 19, Campos utiliza um adjetivo, “secreta” para fazer a rima com “planeta” e, a seguir, no verso 21, em que Dante diz: *la notte ch’i passai con tanta pieta*, e que significaria na verdade “a noite que aí passei com tanta pena”, “angústia”, “lamento”, Campos usa o recurso da recriação, transformando a frase em “a noite que tomou minha alma inquieta”. Podemos notar que o ritmo se conserva, e os recursos sonoros reproduzem os de Dante, enquanto que “inquieto” está dicionarizado como “apreensivo, ansioso, aflito” (Ferreira, 1975, p.69), remetendo ao significado original. Porém, o acompanhamento da sonoridade das rimas dantescas se reproduz nos primeiros versos, depois enfraquece, para a seguir ser recuperado.

Ainda sobre este fragmento, Augusto de Campos justifica “certas reetimologizações não convencionais” na tradução deste Canto, quando se refere ao escândalo causado, entre os estudiosos de Dante, pela tradução de *gaetta pelle*, no verso 42, por “gaiata pele”, e qualifica esta como sendo “uma operação poética de rejuvenescimento linguístico”.

## CAPÍTULO IV – ENTRE TRADUÇÕES POÉTICAS

*A linguagem de um poeta não pode ser trasladada a outro idioma: pode-se traduzir o que ele quis dizer, mas nunca o que ele disse.*

Dante Milano

Além das análises listadas até agora, de versos específicos comparados entre si, passaremos daqui por diante a examinar características da tradução poética. Em alguns casos, iremos nos valer das particularidades indicadas por Berman (2007, p.33) pois encontramos tendências da tradução etnocêntrica em vários fragmentos analisados.

Segundo nos alerta Dante Milano (1953, p.7), a interpretação do que o poeta disse é possível, embora suas palavras se percam na tradução. No estudo das traduções do Canto XXV observamos que a ideia desenvolvida por Dante, sobre as transformações dos condenados, o sentido geral das palavras ditas por eles, o desenrolar do começo, meio e fim da narração se mantêm, e podemos afirmar, fazendo um cotejo com o original, que as traduções são compreensíveis.

As traduções aqui examinadas conservam as *terzine dantesche* e o sistema de rimas inventado pelo poeta, chamado de *terza rima* (aba, bcb, cdc, etc.). Porém, constatamos que, na tradução poética, os hendecassílabos dantescos se transformam em decassílabos camonianos, que têm acento tônico obrigatório na 6ª e 10ª sílabas, com outra sílaba tônica variável, com exceção das traduções de Pinheiro e Ziller, que por vezes recorrem ao decassílabo sáfico, com acento tônico na 4ª, 8ª e 10ª sílabas. Observe-se, a seguir, uma comparação entre os versos mais conhecidos da *Commedia* e de *Os Lusíadas*:

Lasciate ogni speranza voi ch'entrate. (Dante – Inferno – Canto III)  
As **armas** e os **barões** assinalados... (Camões – Os Lusíadas – Canto I)

O decassílabo é o verso com dez sílabas poéticas ou métricas, utilizado na língua portuguesa desde que Sá de Miranda o trouxe da Itália por volta de 1527, juntamente com o soneto e outras formas líricas já havia muito estabelecidas na Península. Para a nossa língua não importa se a última palavra do verso termina ou não na sílaba métrica, podendo essa palavra ser oxítônica, paroxítônica ou mesmo proparoxítônica. Já o que seria para nós o decassílabo, para a língua italiana deverá ser obrigatoriamente uma frase de onze sílabas, pois,

embora tenha dez sílabas métricas, deve ter uma sílaba a mais, terminando sempre numa palavra paroxítona.

Nos versos mais conhecidos de Dante e Camões nota-se a identidade das pausas, na 2ª, 6ª e 10ª sílabas, que em Dante permanecem durante quase todo o poema, mas que em Camões só permanecem na 6ª e 10ª, sendo que a outra pausa ocupa às vezes posição diferente da segunda sílaba, conformando assim o decassílabo heróico.

Machado de Assis traduz o Canto XXV em decassílabos heróicos:

*Acabara o ladrão, e, ao ar erguendo  
As mãos em figas, deste modo brada:  
“Olha, Deus, para ti o estou fazendo!”*

Xavier Pinheiro mistura a acentuação: algumas vezes usa o decassílabo sáfico, com acentuação na 4ª, 8ª e 10ª sílabas, outras vezes volta ao decassílabo heróico:

*Assim dizia o roubador e, alçando  
Ambas as mãos, que figuravam figas:  
“Toma, ó Deus” exclamou “o que eu te mando”.*

Ziller também misturou heróicos e sáficos:

*Após isto, o ladrão, em ato obscuro,  
ambas as mãos aos céus ergueu, bradando:  
“Toma, infame; é para ti, Deus, que aceno.”*

A tradução de Martins é em decassílabos heróicos :

*Ao fim de seu anúncio, eis que o ladrão  
ambas as mãos ergueu, fazendo figas aos gritos:  
“Toma-as, Deus, que tuas são!”*

Wanderley quase sempre mantém o decassílabo heróico:

*Finda a fala, o ladrão em desafio  
ergueu as mãos, disse fazendo figas:  
“Toma, Deus, para ti é que as envio!”*

Mauro procura respeitar o decassílabo heróico, apesar da cacofonia:

*No final de sua fala, esse ladrão  
ambas as mãos ergueu, fazendo figas,  
e gritou: “Toma, Deus, que pra ti são”.*

No entanto, nos versos 73 e 74 a pausa foge da 6ª sílaba e cai na 7ª:

*Fez-se dois braços dos quatro malquistos:  
coxas co'as pernas, barriga co'o peito,  
transformaram-se em membros nunca vistos.*

Milano foi outro tradutor que optou pelo decassílabo heróico:

*Assim disse o ladrão e levantando  
bem alto ambas as mãos fazendo figas exclamou:  
“Toma, Deus! É a ti que as mando!”*

Quanto a Augusto de Campos, embora no presente trabalho só possamos lidar com a tradução de outro Canto que não o XXV, ou seja, neste caso, o Canto I, o decassílabo heróico também foi escolhido.

*No meio do caminho desta vida  
me vi perdido numa selva escura,  
solitário, sem sol e sem saída.*

Referindo-se a sua tradução do primeiro verso do Canto I, Campos (2003, p.181) explica a facilidade de traduzir a poesia dantesca em nosso idioma, pois, segundo o autor, a fluência natural do verso foi alcançada apenas seguindo “o curso normal da frase”, com a acentuação principal na 6ª sílaba.

Entretanto, embora alguns tradutores, a de Machado de Assis, como citado por Eduardo Bizarri (*apud* Augusto de Campos, 2003,p.182), tenham mantido a forma e respeitado a métrica e, conforme Bizarri, o “ritmo e o estilo de Dante”, nem sempre esse resultado é alcançado.

As diferenças na consecução da traduções, sua maior ou menor eficácia, a possibilidade de agradar o público leitor e/ ou a crítica da época em que foram executadas poderiam ter sua origem em fundamentos teóricos nem sempre esclarecidos pelos tradutores, ou fundamentos práticos, devidos às idiossincrasias das línguas de chegada.

Berman (2007, p.33), em sua crítica sobre “Os dois princípios da tradução etnocêntrica”, explicita que, no horizonte desse tipo de tradução, a obra estrangeira deveria ser traduzida como se o autor a houvesse escrito na língua de chegada; também, que, por essa teoria, “a tradução deve fazer com que a esqueçam”, e tudo aquilo que determina uma língua estrangeira dentro da tradução deveria ser escamoteado, e ainda que a tradução deveria “ser escrita numa língua *normativa*”; que os “estranhamentos” deveriam ser evitados. Trata-se também de supor que a tradução seja algo que o próprio autor “teria escrito se tivesse escrito na língua da tradução”, isto é, as palavras deveriam acompanhar o diapasão linguístico do autor: palavras comuns traduzidas por termos igualmente comuns, para que o leitor tivesse a impressão de estar lendo o original.

O que se observa na crítica de Berman é que esse modo de traduzir põe em uma perspectiva negativa tudo o que não se adapta à cultura de chegada da tradução, e qualquer estranhamento da obra traduzida, segundo o etnocentrismo, torna a tradução menos eficaz. Berman (2007,p.48/ 62) analisou treze tendências nas traduções, mas, embora sua análise se refira primordialmente à prosa, várias tendências podem ser encontradas na tradução de poesia, e podemos relacionar algumas delas às traduções da *Commedia* aqui estudadas.

A “racionalização”, uma reordenação visando recompor as frases: as inversões de termos nas frases, encontradas em algumas traduções da *Commedia* para o português, por exemplo os hipérbatos comuns na traduções de Xavier Pinheiro e Ziller, poderiam ser observadas como uma forma de reordenação, uma vez que era um sistema adotado na época dessas traduções; quanto à “clarificação”, cujo objetivo é esclarecer o que originalmente se destinava a ficar oculto ou dissimulado, encontramos um caso emblemático na *Commedia*, a determinação de alguns autores e estudiosos e também de tradutores, que insistem em descobrir o significado do *veltro*(Inferno, I,101), palavra ou nome que ainda é um dos mistérios de Dante; e no primeiro verso do Canto VII, do Inferno, a frase *Pape Satan! Pape Satan aleppe!*, até hoje confunde os tradutores; no caso do “alongamento”: que, sem melhorar o texto, apenas acrescenta um volume de palavras e reforça as tendências anteriores, é um uso comum em traduções da *Commedia*, quando busca ser alcançado o número de sílabas que satisfaça à exigência métrica, ou quando o tradutor precisa de alguma palavra que faça rima.

Outra tendência encontrada em traduções da *Commedia*, o “enobrecimento”, disfarça os termos menos sofisticados do texto, transformando-os em palavras aceitáveis por uma determinada fração do público leitor: vocábulos vulgares, mesmo palavrões, que servem para enfatizar o repúdio e a revolta de Dante quanto a pessoas ou instituições, são muitas vezes, na tradução, transformados em circunlóquios, desviados de seu feroz teor original: na *Commedia*, ao contrário de vários de seus tradutores, Dante não edulcora as palavras menos nobres, enquanto em certas traduções para o português brasileiro notamos a propensão que alguns tradutores têm de suavizar os vocábulos crus das invectivas dantescas, trocando-os por palavras amenas, eufemismos ou perífrases, para evitar o confronto: temos como exemplo os versos 115, 116 e 117 do Canto XXV, em que, embora Dante tenha feito uma descrição ponderada e discreta, seus primeiros tradutores para o português, Xavier Pinheiro e Machado de Assis, traduziram por circunlóquios:

*Poscia li piè di retro, insieme attorti,  
diventaron lo membro che l'uom cela,*

*e 'l misero del suo n'avea due porti.*

Xavier Pinheiro

115-Na parte, que se esconde, se mudando,  
116-Que em duas no mesquinho se fendera.  
117-Enquanto o fumo os dois ia velando.

Machado de Assis

115-Os pés de trás a serpe os retorcera  
116-Até formarem-lhe a oculta parte,  
117-Que no infeliz em pés se convertera.

Ziller transitou entre desvelar cruamente o que, desta vez, em Dante estava encoberto e tentar em seguida dissimular o que anteriormente fora exposto:

116-pene tornou-se a cauda bifurcada;  
117-seus pudores em pés se transformaram.

Os outros tradutores, no caso do Canto XXV, se mantiveram em *media res*: nem procuraram chocar nem suavizar, mas traduziram quase exatamente as palavras de Dante:

Milano

115-Os pés de trás, que ela contorce e prende,  
116-tornam-se a parte que a vergonha vela,  
117-e que em duas no mísero se fende.

Martins

115-E, pois, de seus artelhos derradeiros,  
116-o par o membro oculto se transmuda,  
117-que no homem dividia em pés traseiros.

Mauro

115-Logo as patas de trás, junto contratas,  
116-formam o membro que o homem encobre,  
117-e o do coitado cinde-se em duas patas

Wanderley

115-Depois os pés de trás, junto, e a furto,  
116-tornam-se o membro que no homem se vela;  
117-e o do mísero, em dois se fez, num surto.

Quanto à “destruição dos “sistematismos”, segundo Berman, “estende-se ao tipo de frases, de construção utilizada” e ainda se amplia ao “emprego dos tempos”. Com relação

a esse tópico, observamos que, nas traduções estudadas, para facilitar a rima, alguns versos estão no presente, outros no pretérito perfeito, e logo em seguida no imperfeito, ou até no gerúndio, como no caso do verso 5 do Canto XXV, cujo verbo *avvolgere* Dante usou no *passato remoto*, que em português corresponderia ao pretérito perfeito:

*perch'una li s'avvolse allora al collo*, traduzido por

Xavier Pinheiro: “Porque logo uma ao colo se **enroscava**”;

Machado de Assis: “Pois uma vi que o colo lhe **prendia**”;

Ziller: “pois uma lhe **envolveu** forte a garganta”;

Milano: “que uma, enroscada, lhe **apertou** a goela”;

Martins: “quando uma eu vi, **cingindo**-lhe a garganta”;

Mauro: “pois que uma então se lhe **enrolou** no colo”;

Wanderley: “logo uma lhe **enrolou** seu colo acima”.

Voltamos nossa atenção para o “apagamento da superposição de línguas”. Na *Commedia*, os personagens falam muitas vezes em seus dialetos, ou mais propriamente, cada personagem é identificado pelo seu jargão, seja ele de alto ou baixo nível social, e existe até um trecho (Purgatório, XXVI:140) em que o poeta provençal Arnaut Daniel se expressa em sua língua literária: em várias das traduções pesquisadas, esse trecho é traduzido, perdendo-se a referência da existência de uma língua estrangeira no texto.

O caso do “empobrecimento quantitativo”, que, na acepção de Berman, “remete a um desperdício lexical”, aparece na tradução do Canto XXV, por exemplo, no qual o verbo *squadrare* tem, em italiano, uma série de sinônimos que se adequam a várias situações diferentes; em português, por outro lado, o uso comum fixou apenas uma sinonímia, que se refere a um substantivo, “esquadro”, objeto utilizado por pedreiros, e o verbo, “quadrar”, tradução do verbo italiano, que perdeu seu uso, restando somente no dicionário ou em obras literárias muito antigas.

Percebemos ainda que, nos versos 14 e 15, a anáfora utilizada por Dante não foi replicada pela maioria dos tradutores:

14.**non** vidi spirto in Dio tanto superbo,  
15.**non** quel che cadde a Tebe giù da' muri.

Xavier Pinheiro:



Tão soberbo não vi no abismo escuro  
 Contra Deus outro esp'rito; nem o ousado  
 Que de Tebas caiu morto do muro.

Machado de Assis

Eu, em todos os círculos escuros  
 Do inferno, alma não vi tão rebelada,  
 Nem a que em Tebas resvalou dos muros.

Ziller

Do tormento em nenhum ciclo infernal  
 réu achei contra Deus assim soberbo  
 nem o gigante, em Tebas colossal.

Martins

Pelos diversos graus do reino escuro  
 ninguém vi mais soberbo e mais ousado  
 mesmo o que em Tebas desabou do muro.

Mauro

Não vira ainda, nos cercos infernais,  
 ser como este, mais contra Deus soberbo  
 que o que morreu de Tebas nos umbrais.

Em contrapartida, Wanderley nos dá a entender sua existência, usando “não” e “nem”, enquanto Milano a respeitou inteiramente, embora em ambos os casos estejam intercaladas na *terzine*:

Wanderley:

Não vi no inferno, em cercos tão escuros,  
 espírito ante Deus assim acerbo:  
 nem no que em Tebas despencou dos muros.

Milano:

Nem nos antros do Inferno mais escuros  
 vi alma contra Deus tão revoltada,  
 nem o tebano que caiu dos muros.

Quanto à “homogeneização”, que faz desaparecer as diferenças do original – lembramos aqui a “rima equívoca”, em que uma palavra homógrafa tem significados diferentes, e é usada por Dante para rimar com ela mesma dentro de uma *terzine* – no primeiro verso, *casso* significando “peito”, “tórax” e, no terceiro verso, *casso* significando

“cancelado”. Extrapolando o trecho estudado aqui, não podemos deixar de notar essa característica da poesia dantesca, a “rima equívoca”, que evoca a sua raiz provençal; o mesmo expediente já fora usado por Dante em poema da Vita Nova<sup>63</sup>.

Dessa forma, nos versos 74, 75 e 76, observamos o recurso à “rima equívoca:

*le cosce com le gambe e 'l ventre e 'l casso  
divenner membra che non fuor mai viste.  
Ogne primaio aspetto ivi era casso*

De todos os tradutores aqui elencados, apenas Milano e Martins conservaram a sonoridade da rima, sem, no entanto, chegar à proeza de repetir a rima equívoca:

Milano:

os ventres, peitos, coxas, pernas, braços,  
transformaram-se em membros nunca vistos.  
Do aspecto antigo não restavam traço

Martins:

e coxas , gâmbias, jelhos, peito e baço,  
assumindo aleijões nunca encontrados.  
Do jeito antigo não ficara traço

Berman lembra ainda a “destruição dos ritmos”: o ritmo é parte primordial na poesia, e, portanto, na tradução de poesia. Tudo isso se perde quando o tradutor desiste de manter as pausas encontradas no poema original, altera a pontuação, ignora os *enjambements*. O original da *Commedia*, inclusive o Canto XXV, tem uma profusão de *enjambements*, de forma que seria cansativo dar exemplos aqui. Porém, as alterações de pontuação nas traduções visam algumas vezes diminuir o tamanho das frases, solucionar o problema das rimas e, por vezes, ainda, o tradutor se vê na situação de mudar de lugar um verso, substituindo-o pelo anterior ou pelo posterior, para conseguir uma palavra consoante que faça sentido e que se encaixe no verso, como o fez Machado de Assis, que trocou de lugar os versos 31, 32 e 33,

*onde cessar le sue opere biece  
sotto la mazza d'Ercule, che forse  
gliene diè cento, e non sentí le diece.”*

“Hércules com a maça e golpes cento  
Sem lhe doer um décimo ao nefando  
pôs remate a tamanho atrevimento”.

---

Segundo podemos verificar em Sílvio Elia, esse estratagema vem a ser [...]o dobre. Consistia na repetição, em cada estrofe, da mesma palavra, que rimava consigo mesma; na lira occitânica, em cada repetição a palavra assumia novo significado (rima equívoca), mas isso não se dá nem com o *doble* (Pierre Le Gentil) da arte de trovar castelhana nem com o “dobre” da lírica portuguesa (Celso Cunha). ELIA (1974, p.296).

Quanto ao “empobrecimento qualitativo”, que diminui o diapasão linguístico de termos que davam expressão ao original, palavras que, no original, transmitem energia, em que o poeta se expressa violentamente ou com virulência, para enfatizar seu ponto de vista ou marcar uma posição, muitas vezes são substituídos por termos anódinos e inexpressivos. A respeito disso, temos como exemplo o verso 27 - *di sangue fece spesse volte laco*, cuja tradução seria “de sangue fez muitas vezes lago”:

Xavier Pinheiro: Sob as penhas, de sangue em fazer lago;

Machado de Assis: Lagos de sangue tanta vez abria;

Ziller: Com sangue transformou a greda em lama;

Donato: Nas faldas do Monte Aventino, muito sangue fez derramar;

Milano: Lagos de sangue entorno derramava;

Martins: Lagos verteu de sangue e de irrisão;

Mauro: Muitas vezes, de sangue, um lago fez;

Wanderley: Lagoas de seu sangue fez sobejas.

Observamos nesses excertos que a maioria dos tradutores se ateu à expressão hiperbólica “lagos de sangue”, mas alguns, caso de Ziller e Donato, amorteceram o vigor da linguagem dantesca, substituindo-a por termos mais amenos. Já Martins acrescentou um substantivo para formar a rima, enquanto Wanderley atribuiu a perda de sangue ao próprio centauro.

Ainda quanto ao “empobrecimento qualitativo”: segundo Berman, é a substituição de vocábulos por outros que não têm “sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa ou – melhor – icônica”. Conforme o autor esse termo, “‘cria imagem’, produz uma consciência de semelhança”.

No verso 82, Dante constrói uma imagem de fogo e de ardor, usando as palavras *acceso* e *gran di pepe*, “aceso”, “inflamado”, e “grão de pimenta”:

82. *Sí pareva, venendo verso l'epe*

83. *de li altri due, un serpentello acceso,*

84. *livido e nero come gran di pepe;*

No entanto, enquanto na maioria das traduções a imagem se mantém, na tradução de Martins ela se dilui:

- 82.vi atirar-se outra serpente irada
- 83.contra os demais do grupo, o bote armando,
- 84.de negro e de vermelho pintalgada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início deste trabalho, a obra de Benjamin, “A tarefa do tradutor”, foi a principal referência, assim como a disparidade, para a nossa língua, entre o significado de “tarefa” e “renúncia”, indissociável na expressão alemã *Aufgabe*. São muitas as renúncias a que um tradutor tem que se submeter, principalmente no caso da tradução de poesia, e ainda mais de um poema como a *Commedia*. No entanto, a vinculação apenas ao *leitmotif* da renúncia na comparação das traduções restringiria as possibilidades de análise às teorias somente de um autor, no caso, Benjamin; houve então a percepção de que Berman, em seus livros *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, e também em *A prova do Estrangeiro* – nos quais muitas vezes cita e atualiza Benjamin – e em *Pour une critique des traductions: John Donne* – quando tematiza precisamente a crítica de traduções – seria um fio de condução pelo labirinto da *Commedia* mais aplicável e capaz de proporcionar a realização de um trabalho centrado no intuito de comparar traduções.

Com referência às teorias da tradução que podemos pressupor a partir das traduções ou com base em paratextos aos textos estudados, foi proposta neste trabalho também uma comparação, e, nesse ponto, podemos notar que em quase todas as traduções pesquisadas existe um privilégio do sentido.

Apenas Augusto de Campos não pautou seu trabalho de tradução exclusivamente por esse caminho. Campos segue seu próprio curso, baseia suas traduções nas teorias a que ele e seu irmão Haroldo de Campos deram início na literatura brasileira, primeiramente com a ideia da criação poética, que depois se desenvolveu na recriação e posteriormente na transcrição.

Quanto à forma, no que se refere especificamente às *terzine dantesche*, todos procuraram seguir Dante.

Dante Milano nos afirma que o que se pode traduzir é o que o poeta tentou dizer, e que as palavras dos poetas não podem ser reproduzidas, mas é possível lembrar ainda uma vez que ninguém tem acesso ao pensamento do autor, e que, ainda que existam na língua de chegada vocábulos sinônimos daqueles encontrados no original, nem sempre esses sinônimos darão conta da “pretendida” significação das palavras da obra traduzida.

Embora feitas por escritores eruditos com grande habilidade no manejo da língua portuguesa, são mais facilmente legíveis nos dias de hoje as traduções que contemplam a linguagem comum: segundo Berman (2002, p.33), na tradução da Bíblia para o alemão,

Lutero privilegiou, em lugar da fidelidade à letra, uma fidelidade maior ao falar do povo, assim como Dante já preconizara, em *De Vulgari Eloquentia* I, 2:

[...]chamo língua vulgar aquela que as crianças aprendem de quem lhes está próximo no momento em que começam a articular os sons; ou senão, para ser mais breve, língua vulgar é aquela que, sem necessidade de regras, aprendemos imitando a nossa ama".[...]DANTE(1995p.3)

Dante afirma também que é essa a língua natural, “ainda que esteja dividida em diferentes pronúncias e vocábulos”, e não aquela que se aprende utilizando as regras da Gramática. Comparando as duas maneiras de falar, refere-se à língua vulgar como “a mais nobre”. Em algumas traduções mais antigas da *Commedia* para o português, muitas vezes a língua natural é deixada de lado em favor de um palavreado rebuscado, até mesmo para a época, privilegiando o culto e o erudito em detrimento do popular. Para Berman (p.51) trata-se da tendência do “enobrecimento”, visando tornar as traduções “mais belas”. Conforme o autor, em poesia, isso dá origem à “poetização”. Seria então “um exercício de estilo às custas do original”. No entanto, pudemos observar que os tradutores que se dedicaram à poesia mostraram uma menor propensão a complicar seus textos. Vemos em Benjamin quase que uma prescrição a esse respeito:

[...]Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado (e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial) não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inaferrável, o misterioso, o “poético”? *Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta?* [...] BENJAMIN(2008 [1923], p.67). (grifos nossos).

No entanto, o fato de traduzir poesia dificilmente tornará alguém poeta, como constatamos na comparações feitas entre tradutores poetas e não poetas. No cotejo das traduções, verificamos que os tradutores poetas nos trazem um texto mais fluido, de leitura mais agradável do que os outros tradutores, que podem ter, muitas vezes, respeitado a métrica e o sentido, porém, cujas traduções nos deram algumas vezes a impressão de que falta algo, ou de que a tradução está engessada, travada, como um mecanismo que não funciona bem. Essa constatação se choca com a opinião do poeta e tradutor Octávio Paz<sup>64</sup>, que, discorrendo sobre tradução poética, afirma:

[...]Poucas vezes os poetas são bons tradutores. Não o são porque quase sempre usam o poema alheio como um ponto de partida para escrever seu poema. O bom tradutor move-se em uma direção contrária: seu ponto de

chegada é um poema análogo, ainda que não idêntico, ao poema original.[...] (PAZ, 1975, p.14)<sup>65</sup>

No entanto, observamos a análise feita por Berman (1995, p.99) de algumas traduções de *Going to Bed*, de Donne, entre as quais está a tradução de Octávio Paz, a qual seria, na acepção do crítico, a que mais se aproxima dos valores do original e teria as melhores soluções. Paz fala de um modo geral, dá uma opinião, enquanto que Berman fundamenta sua crítica, dá exemplos, e concede ao poeta a primazia na tradução com base em comparação e estudo acurado, duas diretrizes que deveriam ser a base do papel da crítica.

O leitor, certamente, poderia prescindir do crítico para direcionar suas leituras e seu conhecimento a respeito da literatura em geral, mas um direcionamento aleatório não seria tão proveitoso, em particular para o leitor menos experiente. As fontes de informação, cada vez mais presentes no cotidiano, trazem para o indivíduo uma massa de conhecimentos e acesso a diversos tipos de insumos culturais, que a crítica competente tem a possibilidade de filtrar

Porém, no caso presente das traduções da *Commedia*, existe ainda um direcionamento subliminar, ou seja, as ilustrações, que através dos anos foram enriquecendo as sucessivas edições. Além do enriquecimento visual trazido pelas obras de arte acrescidas às traduções, a partir do momento em que as ilustrações passaram a fazer parte das publicações da *Commedia*, essa ilusão trazida pela imprensa tornou-se parte integrante da própria obra, pois se torna, então, inconcebível uma visualização das três repartições do pós-vida sem que a imaginação do leitor recorra ao que fora determinado pelos artistas. Assim, o Inferno, lugar sombrio e de sofrimento, terá ficado ainda mais sombrio e mais dolorosamente enfatizadas suas torturas pelas gravuras de Doré, as mais conhecidas a decorar as páginas da *Commedia*, e de mesma forma podemos creditar ao artista francês a popularização das visões do Purgatório e do Paraíso. As gravuras de Botticelli para a obra de Dante, embora não tão notórias, juntaram-se igualmente a esse imaginário pictórico.

Por outro lado, o direcionamento pela crítica pode ter também um lado negativo, quando feita visando comprometimentos particulares. Não existe isenção em uma crítica, uma vez que o crítico, assim como o tradutor, é formado por suas leituras, seu ambiente social e político, suas simpatias e antipatias pessoais e toda uma série de fatores que compuseram sua personalidade e suas expectativas. A tradução é, antes de tudo, uma leitura, uma interpretação, assim como é a crítica.

---

<sup>65</sup> Tradução nossa.

Por mais que tenha sido buscada neste trabalho uma isenção, uma fria comparação recorrendo a parâmetros utilizados igualmente entre todos os tradutores, não foi possível deixar de reportar subjetivamente ao que nos constitui na qualidade primeira de leitor, e depois como crítico.

Comparados os tradutores do século XIX, Xavier Pinheiro e Machado de Assis, juntamente com Ziller, que traduziu no século XX, mas que tinha uma cultura e um *background* sociolinguístico que reportava ao século anterior, podemos encontrar mais semelhanças entre Xavier Pinheiro e Ziller do que propriamente desses dois com Machado de Assis. Xavier Pinheiro e Ziller situam suas traduções para o português ainda em um universo linguístico em que a clareza e a concisão, além do vocabulário simplificado, não eram apreciados por todo o público leitor. Machado de Assis era uma exceção em seu próprio tempo, com seu estilo direto, seco, desataviado, em consonância com a escrita de Dante.

Mauro realizou a tradução mais inconstante, apresentando, no trecho estudado, versos com traduções literais, com quebras nas pausas e sílabas a mais.

Quanto aos tradutores pós-anos 1950, caso de Martins, Milano e Wanderley, tradutores e poetas, seguiram as prescrições mais atualizadas dentro do que hoje chamaríamos “teorias de tradução”, respeitando a forma e as rimas. No entanto, Martins algumas vezes sacrificou as categorias gramaticais, e enquanto Milano e Wanderley foram os únicos que procuraram retomar uma anáfora, Wanderley resgatou uma aliteração importante, o que Milano conseguira na primeira tradução do Canto e desmanchou depois, na segunda versão.

Por sua vez, Augusto de Campos segue os preceitos da própria teoria da transcrição, em que, conforme suas palavras, seu “intento não é nunca a reverência acadêmica ao texto, mas a sua presentificação como matéria viva de poesia, respeitados os lineamentos semânticos e o arcabouço formal do poema” (2003, p.184). Campos ousa modificar o que é quase canônico, palavras e frases de Dante, substituindo, como mostrado na sua tradução do Canto I, um verso do original por um verso de sua autoria, e ainda procedendo a uma operação que, nas palavras do tradutor, “chegou a escandalizar alguns dantólogos nativos”, ao trocar o sentido de um termo do italiano, *gaetta pelle*, pelo som, semelhante, das palavras “gaiata pele”, em português. No entanto, excetuando-se esses momentos que enfatizam a vereda transcritiva seguida pelo autor, a tradução segue a prescrição tradutória exposta pelo próprio Campos (p.183), que é a de manter as rimas, as aliterações, os decassílabos, as *terzine dantesche* e as palavras-chave, procedimentos que vimos, em nossa análise, serem em grande parte seguidos pelos outros tradutores poetas. A favor de Campos, no entanto, devemos observar uma tradução mais enxuta que outras de



adjetivos, advérbios, gerúndios e participios, além de evitar cuidadosamente os hipérbatos condenados pelo próprio Campos (p.181).

Notamos, em algumas traduções mais recentes, um rejuvenescimento não apenas do vocabulário, mas também das ideias sobre tradução. As traduções mais antigas, porém, não perderam seu valor, e ainda podem ser lidas, uma vez que em todas elas, novas e antigas, encontram-se trechos especiais em que os tradutores alcançaram o que Benjamin chamou de “essencial”.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. (1953). Três Cantos do Inferno. Tradução de Dante Milano. *Os cadernos de cultura* – Vol. 55 – Ministério da Educação e Saúde – Serviço de Documentação- Departamento de Imprensa Nacional – Rio de Janeiro – RJ.

\_\_\_\_\_. (1955) Canto XXV in *A Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo, SP: Editora Atena.

\_\_\_\_\_. (1962). Canto XXV, Inferno. Tradução de Joaquim Maria Machado de Assis. In *Poesias Completas*. São Paulo, SP: W. M. Jackson Inc.

\_\_\_\_\_. (1965) Canto XXV. Tradução de Hernani Donato. In *A Divina Comédia*. São Paulo, SP: Cultrix.

\_\_\_\_\_. (1969) *Cantos de Dante*. Tradução de Henriqueta Lisboa. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.

\_\_\_\_\_. (1976) Canto XXV. Tradução de Cristiano Martins. In *A Divina Comédia*. Belo Horizonte, MG: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São

\_\_\_\_\_. (1976). *6 Cantos do Paraíso*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Fontana/Istituto Italiano di Cultura.

\_\_\_\_\_. (1995 [1991]). *De Vulgari Eloquentia*. Milano, Italia: Garzanti. Traduzione Vittorio Coletti.

\_\_\_\_\_. (2003) Canto XXV. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. In *A Divina Comédia: Inferno*. São Paulo, SP: Editora 34.

\_\_\_\_\_. (2004). Canto XXV. Tradução de Jorge Wanderley. In *A Divina Comédia: Inferno*. Rio de Janeiro, RJ: Record.

\_\_\_\_\_. (2011) *Divina Commedia*. In *Tutte le Opere*. Roma, Itália: Newton Compton.

\_\_\_\_\_. (2012). Canto XXV. Tradução de João Trentino Ziller. In *A Divina Comédia*. Campinas, SP: Ateliê Editorial/ Editora da Unicamp.

\_\_\_\_\_. (1996). *Lírica*. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, maio de 1928. Disponível em <http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm> Acesso 21-01-2017.

ARROJO, Rosemary (1993). A Que São Fiéis Tradutores e Críticos de Tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher Discutem John Donne. In: *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Imago.

\_\_\_\_\_. Os ‘estudos da tradução’ como área de pesquisa independente: dilemas e ilusões de uma disciplina em (des)construção. *DELTA* vol.14 n.2 São Paulo 1998. Disponível em

[www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44501998000200007&script=sci...tlnng](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44501998000200007&script=sci...tlnng)

Acesso em 8-11-2017.

BENJAMIN, Walter. (2008 [1923]). *A tarefa do tradutor - quatro traduções para o português*. (Org.) Lucia Castello Branco. Belo Horizonte, MG: Fale/UFMG.

BENJAMIN, Walter. (2001[1923]) A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana KampffLages. In: *Clássicos da teoria da tradução: alemão-português*. Werner Heidermann (org.) Núcleo de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

BERMAN, Antoine. (1990) A retradução como espaço da tradução. Tradução de Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène Torres. *Cadernos de Tradução*. vol.37 n°2 Florianópolis May/Aug. 2017.

Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2175-79682017000200261&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2175-79682017000200261&script=sci_arttext)

\_\_\_\_\_. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.

\_\_\_\_\_. (2002). *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC.

\_\_\_\_\_. (2007). *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro-RJ: 7 LETRAS.

BILAC, Olavo. (1977). *Poesias*. São Paulo: Círculo do Livro/Editora Civilização Brasileira

BORZI, Italo. (2011). Dante Alighieri: Perfil biográfico In: *Tutte le Opere*. Roma, Itália: Newton Compton.

BRITTO, Paulo Henriques. (2012) *A Tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. Disponível em <http://www.ciencialit.letras.ufjf.br/terceiramargemonline/numero15/terceiramargem15.pdf> Acesso em 27-07-2017.

CAMPOS, Augusto de. (1951) *O Rei Menos o Reino*. São Paulo: Maldoror.

\_\_\_\_\_. (1988). *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_. (2003). Dante Alighieri. Do Inferno. Canto I. In *Invenção*. São Paulo, SP: ARX.

CAMPOS, Haroldo de. (2011). Da tradução como criação e como crítica, In: *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.

\_\_\_\_\_. (1988). Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. *Trabalhos em Linguística aplicada – TLA*, v. 2, 1988, p. 56-65. Acesso em 21-05-2017

\_\_\_\_\_. (2015). *Haroldo de Campos - Transcrição*. Marcelo Tápia e Thelma Mé dici Nóbrega (Orgs.). São Paulo, SP: Perspectiva.

CÍCERO, Marco Túlio. (2011). De optimo genere oratorum. Tradução de Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Pdero Colombaroli Zoppi. *Scientia Traductionis*, nº 10, p. 4-15

CORREA, Alexandre Fernandes. A experiência da poesia do amor em Dante Milano. *Psicanálise & Barroco em Revista*, v. 11, p.148-167, 2013. Juiz de Fora.

\_\_\_\_\_. *Um museu mefistofélico: museologização da magia*. Disponível em [www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/download/16234/12149](http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/download/16234/12149). Acesso em 22-12-2017

\_\_\_\_\_. Análise cultural do torrão dos infernos: imaginário do mal as poéticas de Dante Milano e Nauro Machado. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Dez 2012, no.40, p.213-233. ISSN 2316-4018 Disponível em [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S2316...lng=es&nrm](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2316...lng=es&nrm)

CROCE, Benedetto. (1921). La poesia di Dante. In: *Scritti di storia letteraria e politica XVII*. Bari, Italia: Gius.Laterza &Figli.

DAROS, Romeu Porto. Dom Pedro II: o imperador tradutor. *Scientia Traductionis*, n. 11, 2012. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2012n11p227/22658> Acesso em 20-07-2017

\_\_\_\_\_. *O presidente tradutor: Bartolomé Mitre e a tradução da Divina Comédia no contexto político-cultural argentino do século XIX*. Disponível em <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/download/140/110>. Acesso em 3-1-2018 -

DIAS, Maurício Santana. (1999). O desafio da “Comédia”. *Caderno Mais*. Folha de São Paulo. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs25079913.htm> 25-7-99 Acesso 06-01-2017.

DICK, André. Canto abafado entre paredes sobre a poesia de Augusto de Campos. *Zunái* – revista de poesia e debates. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/andre\\_dick\\_augusto\\_de\\_campos.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/andre_dick_augusto_de_campos.htm). Acesso em 10-11-2017.

DOLHNIKOFF, Luis. A modernidade de Dante via tradução. *Sibila*. Revista de poesia e crítica literária. Disponível em <http://sibila.com.br/critica/a-modernidade-de-dante-via-traducao/5346>. Acesso 18-01-2017.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. (1973). Alguma Poesia, In: *Poesia completa e prosa*. São Paulo: Aguilar.

ELIA, S. (1974). *Língua e Literatura*. São Paulo, S.P.: Companhia Editora Nacional. (4ª edição).

EVEN-ZOHAR Itamar. *Teoria dos polissistemas*. Tradução de Luis Fernando Marozo; Carlos Rizzon; Yanna Karlla Cunha. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/viewFile/42899/27134>. Acesso 01-09-2017.

FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. Diálogos em Tradução: Augusto de Campos e Machado de Assis. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 37, nº 3, p. 117-138, set-dez 2017  
Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n3p117/34846>. Acesso em 29-9-2017.

JAKOBSON, Roman. (2007). *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.

JERÔNIMO, S. (1995). *Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução*. Introdução, revisão de edição, tradução e notas de Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Cosmos.

KUKUL, Vanessa Moro. (2016). Leituras da poesia de Dante Milano em jornais. *Anais da XV Abralic*. Disponível em [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491262684.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491262684.pdf)  
Acesso em 10-10-2017

LAGES, Susana Kampff (2001). A tarefa-renúncia do tradutor. In Werner Heidemann (Org.) *Clássicos da teoria da tradução: alemão-português*. Núcleo de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

\_\_\_\_\_. (2002). *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo, SP: EDUSP.

LAMBERT, José. ([1975] 2011) *Literatura & tradução : textos selecionados de José Lambert* / Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa (orgs.). - Rio de Janeiro: 7Letras, 2011 Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda.

LUCCHESI, Marco. Nova edição da Comédia, de Dante. *Revista estudos avançados* 25 (72), 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v25n72/a24v25n72.pdf>. Acesso em 28-08-2017.

\_\_\_\_\_. Harmonia e clareza. *Fragmentos*, n. 21, p. 165/176 Florianópolis jul-dez/2001 <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6550>. Acesso 22-01-2017

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria (1962). As Academias de Sião. In *Histórias sem Data*. São Paulo: W. M. Jackson Inc.

\_\_\_\_\_. (2009) *A poesia completa: edição anotada, recepção crítica*. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_. Academia Brasileira de Letras - *Arquivo Machado de Assis*. Disponível em <http://www.academia.org.br/academicos/machado-de-assis/biografia> Acesso em 27-10-2017.

MARTINS, Cristiano. (1976). Goethe e a Elegia de Marienbad. In *A Seta e o Alvo*. Belo Horizonte, MG: Lume.

MASSA, Jean Michel (1966). Presença de Dante na obra de Machado de Assis. Apresentação e Tradução de Eugênio Vinci de Moraes e Maria Adriana Camargo Campello In: *Machado de Assis. Linha*, São Paulo, V.8 n.16, p. 138-148, dezembro de 2015. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

MILANO, Dante. (1953). Três Cantos do Inferno. *Cadernos de Cultura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Imprensa Nacional.

\_\_\_\_\_. (1979). *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ; Civilização Brasileira.

MITRE, Bartolomé. Teoría del traductor. Prefácio à tradução da Divina Comédia na edição de 1897. Buenos Aires: Centro cultural "Latiunt", 1922. (apud Romeu Porto Daros, disponível em <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/download/140/110>. Acesso -2018

NÓBREGA, Thelma Médice e GIANI, Giana M.G. (2011). *Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução* In: Trabalhos em Linguística Aplicada – Campinas – (II) 53-65 – jan.-jun. 1988. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639057/6653>. Acesso 21-05-2017

PAZ, Octávio. (1975) Traducción: Literatura y Literalidad. In: *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets. <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5535/000427623.pdf?sequence=1>

RISSET, Jacqueline. Traduire Dante. Página de Philippe Sollers. Disponível em <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1474#section2>. Acesso 16-10-2017.

RÓNAI, Paulo. (1981[1975]). *A Tradução Vivida*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira. 2ª Edição.

SCHLEIERMACHER- (2007 [1935]) Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução de Celso Braida. *Princípios*, Natal, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007, p. 233-265. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/500> Princípios, Natal, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007, p. 233-265. Acesso em 27-07-2017.

STERZI, Eduardo. A vida sempre nova da Divina Comédia. Caderno Sabático. *O Estado de São Paulo*. Disponível em [http://www.editorapeiropolis.com.br/wp-content/uploads/2011/03/Clipping\\_OESP\\_26.02.11.pdf](http://www.editorapeiropolis.com.br/wp-content/uploads/2011/03/Clipping_OESP_26.02.11.pdf). Acesso em 16-08-2017

TORRICO, Francesca Barraco. Machado de Assis e Dante Alighieri: due fedeli compagni di viaggio. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/88176> Acesso em 09-11-2017.

## **DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS**

Dicionário Latino Português – Ernesto Faria – 1982 –RJ: MEC-FENAME.

Enciclopédia Delta Larousse (1998). Verbetes Parnasianismo – p.4461. Nova Cultural: Rio de Janeiro.

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa - 1975 – RJ: Nova Fronteira.

Lo Zingarelli - Vocabolario della lingua Italiana di Nicola Zingarelli (2011). 12ª Edição. Italia: Zanichelli Ed.

Novo Michaelis – dicionário ilustrado – volume I – Inglês português -1984 – 35ª Ed. Melhoramentos.

TRECCANI – Dicionário de Italiano - disponível em: [www.treccani.it/vocabolario/](http://www.treccani.it/vocabolario/)